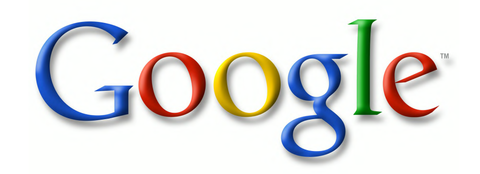
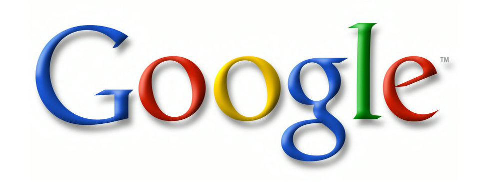
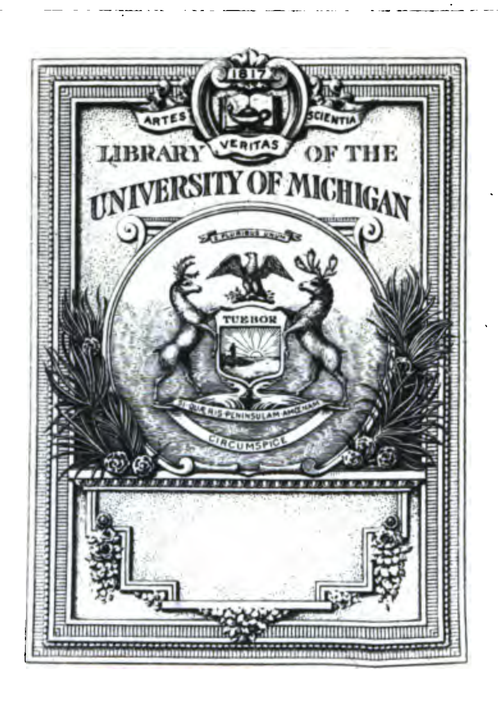
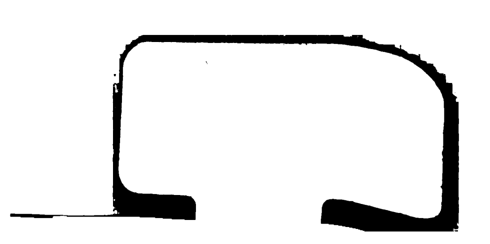
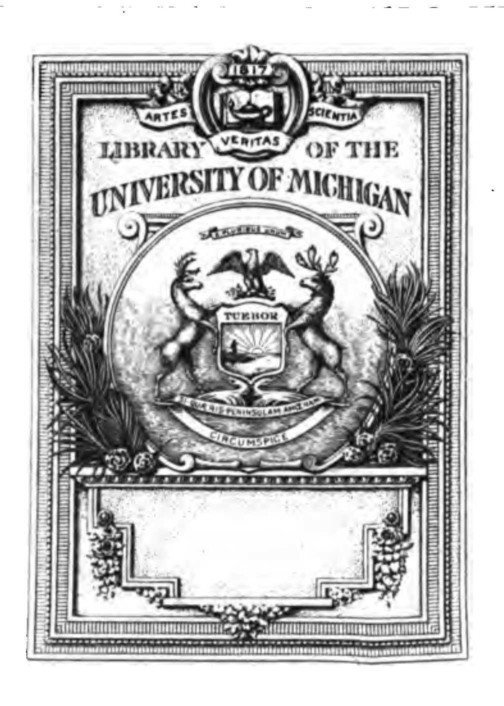




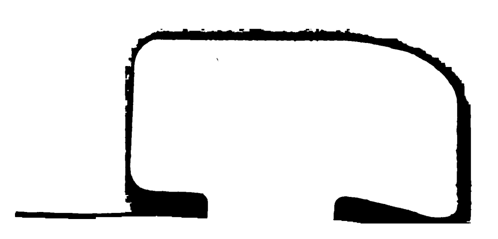


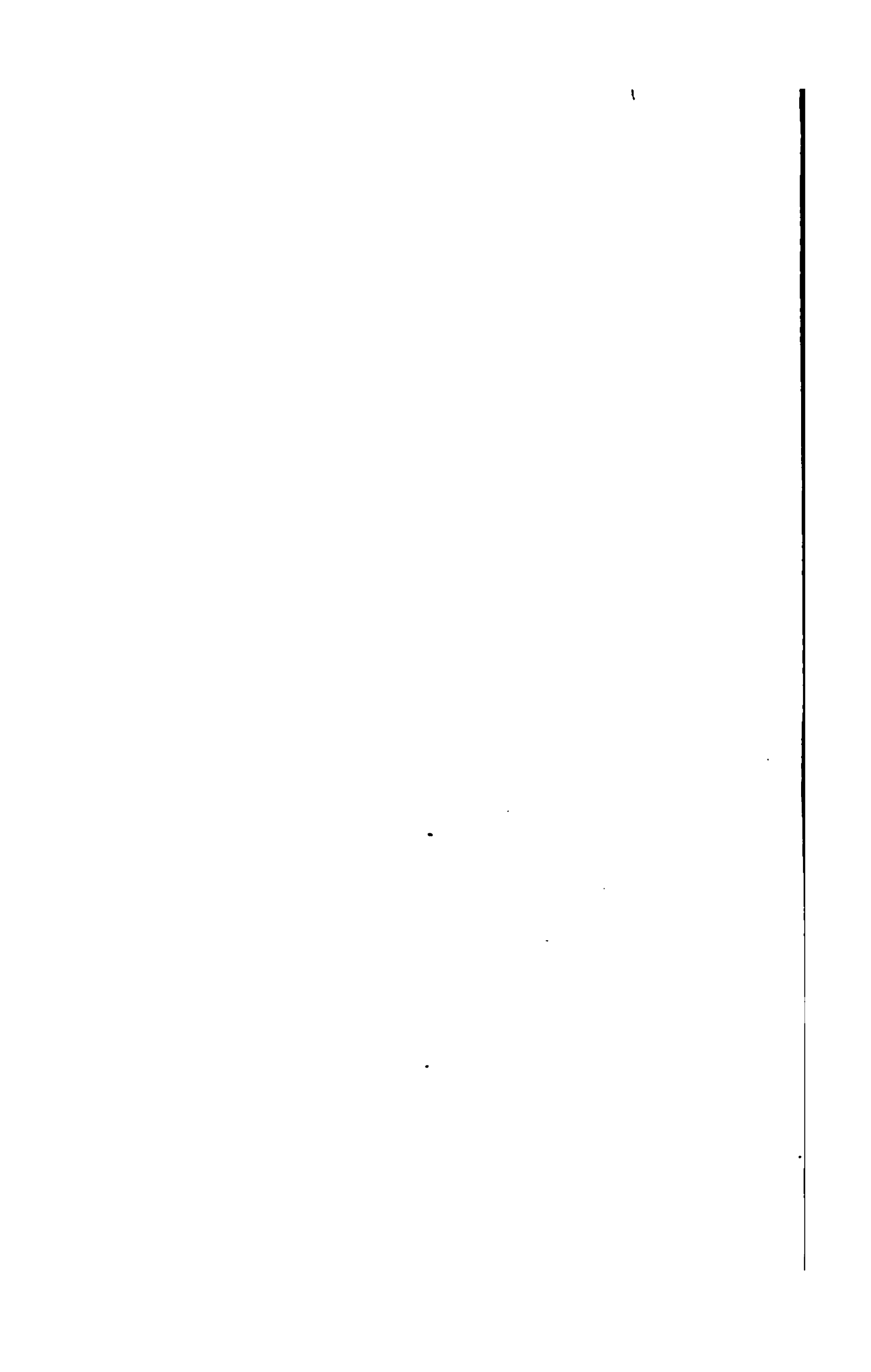
1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE





1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





2/-

PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

LA TAPISSERIE DE BAYEUX

ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE ET CRITIQUE

PAR

A. MARIGNAN

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1902

A Monsieur le Dr E. DELBET

EN TÉMOIGNAGE

DE RESPECTUEUSE AFFECTION

J. A.



PRÉFACE

QUAND, il y a trois ans déjà, j'ai publié mes études sur la statuaire de Provence, j'avais analysé avec soin les œuvres plastiques du XIIe siècle, ce qui m'avait permis d'affirmer qu'on avait vieilli outre mesure les monuments que nous possédons. Mais à côté de ces œuvres d'art si intéressantes, il en restait un certain nombre auxquelles je devais assigner une date. La tapisserie de Bayeux était un monument de la plus haute importance pour l'histoire de l'art *occidental,* car elle avait permis à tous ceux qui s'étaient occupés du costume, d'écrire un chapitre tout entier sur les armes, les vêtements etc., de la seconde moitié du

XIe siècle. Mes adversaires pouvaient à bon droit invoquer contre mes théories ce monument vraiment unique. Le livre que je publie n'est donc pas une étude isolée, faite au hasard. Elle ne saurait être séparée de mes travaux antérieurs, il existe entre ceux-ci et le présent livre un lien intime, et ils s'éclairent mutuellement. On verra aussi que les notions, que nous possédons sur l'histoire du costume, demandent à être revisées. Le chapitre qu'a consacré Quicherat au XIe siècle, celui qu'a écrit Weiss sur le même sujet, apparaîtront peut-être insuffisants pour servir de base à une bonne datation.

Et ce monument n'est pas le seul qui demande une nouvelle analyse, car les historiens de l'art en Allemagne et en Italie n'ont pas échappé à cette manie de vieillir outre mesure les œuvres d'art. Les fresques de Saint-Savin, l'école de bronze de Hildesheim, les portes de Vérone, les candélabres de Capoue, de Saint-Paul Hors les Murs, de Gaëte, etc., méritent aussi une nouvelle enquête. J'espère peu à peu arriver à établir

qu'on a attribué au XIe siècle des œuvres qui ne lui appartiennent nullement. L'étude approfondie de la statuaire française du XIIe et du XIIIe siècle, va permettre aussi de poser de nouveaux problèmes aux archéologues qui s'occupent de l'histoire de l'architecture du moyen âge. Ils seront obligés de dresser avec soin le catalogue exact des monuments qu'ils croient appartenir au XIe siècle ; il leur faudra fournir des preuves, tout au moins des indices sérieux. L'histoire de l'art y gagnera, car la confusion disparaîtra peu à peu, les arts provinciaux du XIIe seront mieux connus, et on verra combien rares sont les monuments du XIe siècle.

Ces quelques mots m'ont paru nécessaires pour marquer la place qu'occupe l'étude de la tapisserie de Bayeux dans l'ensemble de mes travaux. Elle se présentait à nous sans date précise, avec des papiers qui n'étaient point en règle. J'ai dû déterminer l'âge de ce monument, d'une très grande importance pour l'histoire de l'art, rechercher avec soin tous les arguments qui pourraient m'être opposés et j'ai eu souvent contre moi non

seulement les opinions déjà formulées des historiens de l'art, mais encore celles des romanistes. Il m'a fallu interroger les chansons de geste, étudier avec soin tous les sceaux du XIIe siècle, lire tous les chroniqueurs de la conquête d'Angleterre et des croisades.

Mais ces études n'auront pas été inutiles ; elles vont me servir de base, je l'espère, pour montrer bientôt le développement régulier de l'art français pendant les XIIe et XIIIe siècles.

A. Marignan.





INTRODUCTION

Les nombreuses scènes qui se déroulent sur la broderie connue sous le nom de la Reine Mathilde et conservée à Bayeux méritent à juste titre l'attention de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. Le dessinateur, qui a tracé sur la toile les différents moments de la conquête de l'Angleterre, nous fournit des indications sûres et précieuses sur les mœurs et la vie de son époque. L'étude en est donc très importante et c'est elle que nous allons reprendre aujourd'hui.

Avant d'examiner en détail cette longue tapisserie, je dois faire rapidement connaître les renseignements qui nous sont parvenus sur son compte. Je serai bref et pour cause. Les sources écrites sur cette œuvre importante font dé-

faut, et ce n'est qu'en 1476 que nous trouvons mentionnée la tapisserie dans un inventaire dressée par les clercs de la cathédrale « une tente *très longue et étroite de telle à broderie de ymages et escripteaulx faisans representation du conquest d'Angleterre, laquelle est tendue environ la nef de l'église le jour et par les octaves des reliques* ». La tapisserie, *si bien appelée broderie*, était donc suspendue aux murs de la nef et les fidèles venaient regarder la bataille terrible d'Hastings, la félonie d'Harold, et la vaillance du roi Guillaume.

Tels sont les seuls renseignements parvenus jusqu'à nous. Mais, me dira-t-on, comment a-t-on pu prétendre qu'elle était l'œuvre de la reine Mathilde, épouse de Guillaume le Conquérant? Comment a-t-on assigné à cette œuvre la date de 1066 — 1080, moment où meurt la première reine normande d'Angleterre? Avait-on quelques renseignements à ce sujet? Aucun. Le testament du roi Guillaume et de sa femme la reine Mathilde n'ont jamais fait mention de cette tapisserie. Ils donnent ce qu'ils ont de plus précieux à l'église, mais dans la description des objets légués on ne peut reconnaître cette œuvre si importante. On me permettra donc de ne pas m'occuper d'un récit légendaire, on me pardonnera aussi de ne point raconter l'histoire de cette

tapisserie pendant les siècles écoulés. J'analyserai tout de suite l'œuvre elle-même sans dire combien le dessinateur a mis de navires, de châteaux, de personnages, énumération que le lecteur trouvera facilement ailleurs.

Quand on examine la tapisserie de Bayeux, on est tout étonné du soin avec lequel le dessinateur a indiqué jusqu'aux moindres détails : selle, éperon, étrier, cottes de mailles, vêtements, tout est décrit avec une minutie extraordinaire qui prouve l'habileté de l'artiste. Comme les peintres verriers de son temps, il n'a dessiné que la scène essentielle. Le décor est réduit ainsi à l'indispensable; un arbre, une porte de ville, des traits ondulés pour signifier la mer et les fleuves. On voit même qu'il ne multiplie pas à plaisir les personnages; seuls, ceux qui ont part à l'action y sont représentés. Mais, ce qui est digne de remarque, la scène est toujours bien divisée; tout est clair dans ces petits tableaux et nous comprenons ces représentations sans avoir besoin de recourir au texte, souvent même incomplet. L'artiste n'a retenu de ses études, de ses lectures que ce qui était scénique et l'a projeté sur la toile. Et si la mimique de ses personnages est un peu exagérée, il partage ce défaut avec ses confrères du temps.

On le voit, notre artiste se joue avec les diffi-

cultés, il a même la vision moderne et il est d'une conscience scrupuleuse jusque dans les plus petits détails. Mais le soin avec lequel il a varié les couleurs, l'habitude, assez constante chez lui, de donner aux animaux des nuances différentes m'indiquaient une époque où le dessin devient déjà habile. J'étais donc hésitant, mal à l'aise, si je puis dire, devant la date proposée par la plupart des archéologues (1070-1080).

Il faut avouer cependant que la broderie pourrait donner une toute autre impression. Le trait paraît mal habile, la main peu sûre. La faute en est à ceux qui ont brodé les scènes esquissées sur la toile blanche. Ce n'est pas la main de l'artiste qui paraît souvent inhabile, non, elle est, je l'ai déjà dit, plutôt sûre, presque toujours fidèle, reproduisant sur la toile fine des tracés corrects, réguliers. Ce sont les brodeurs ou brodeuses qui ont eu des défaillances. L'œuvre, du reste était si grande, le travail si long ! Ils n'ont pas suivi toujours exactement le tracé, car ils ont brodé tantôt au-dessus de la ligne fixée, tantôt en dessous. C'est ce qui donne au dessin des inégalités fâcheuses. Et cette négligence a eu pour conséquence que les figures des personnages sont moins heureuses que celles des animaux, des objets. L'infériorité des

ouvriers se montre surtout dans la broderie des personnages; comme la partie blanche de la toile représente les chairs, le nu de ces figures, les ouvriers n'avaient qu'à délimiter par un simple cordon, équivalent à une ligne, les différentes parties du visage. Ils l'ont fait le plus souvent à l'aide de diverses couleurs. Ce qui a nui sans nul doute à l'ensemble. C'est ainsi que les yeux ont été représentés par des fils noirs, la bouche par des fils roses, les cheveux par des couleurs plus ou moins foncées. Cette façon de peindre avec soin les yeux, les bouches, les cheveux indique déjà une période artistique relativement récente.

Et à mesure que j'étudiais la longue broderie, mes doutes grandissaient sur l'époque assignée à ce travail. Je reconnaissais certains objets que j'avais vus souvent reproduits sur les façades de nos cathédrales, témoin ces tonneaux remplis de vin que les varlets apportent aux navires. Je revoyais aussi les chevaux avec leurs mors si parfaitement indiqués, leurs brides si minces et leurs courbes si douces, des chapiteaux de nos églises romanes du dernier tiers du XIIe siècle.

Je poursuivais mon enquête avec le plus de soin que je pouvais et me rendais de plus en plus compte de l'habileté de l'artiste. J'ai dit

déjà qu'il n'oublie aucun détail. Et ce n'est pas son imagination qui le guide; il consulte au contraire sa mémoire, il copie plutôt qu'il n'invente. Il rassemble ses souvenirs et il nous donne d'une manière réaliste les objets qu'il a vus. Je prends l'exemple de ce grand navire, qui est décoré à la proue d'un petit personnage sonnant du cor et tenant à la main une lance ornée d'un gonfanon. En vérité, la courbe de la voile est bien rendue; la description du navire avec ses cordages, son mât, ses passagers, est sincère et fort exacte. Et voilà nos chevaliers sur les bords de la terre promise! Ils touchent au port. Des ordres sont donnés, les chevaux amenés sur le rivage vont permettre aux chevaliers de s'élancer. L'action s'accélère. Des cavaliers sont déjà à cheval, l'écu d'une main, la lance de l'autre, ils s'avancent tout joyeux sur le sol étranger. Puis vient la vie des camps, la nécessité de se ravitailler, le repas du soir qui clôt la journée.

On devine par l'énumération de ces différentes scènes, combien nous sommes déjà loin d'un art jeune. Notre artiste ne nous fait grâce d'aucun détail. Le plus petit accessoire est dessiné, c'est même d'un réalisme surprenant. La main est savante, et l'artiste ne se contente pas d'un dessin trop synthétique, mais au contraire il

désire prouver ses connaissances étendues. Voyez ces édifices rendus avec une très grande vérité, surmontés de petites colonnes, ornés d'arcatures en plein cintre. Remarquez les chapiteaux à feuillages et les colonnes sveltes et délicates, longues et minces sur lesquelles l'artiste fait reposer ses murs le plus souvent composés de pierres bien appareillées. Et que dire aussi des toitures avec leurs briques régulières!

Je ne puis ici passer en revue tous les objets qui m'avaient étonné, mais je revoyais bien souvent, par la pensée, le beau dessin du cheval que monte Guillaume au moment de venir à Bayeux. On sent déjà une certaine fierté, un côté aristocratique dans la ligne. Le dessin est souple, la tête de l'animal est belle et d'une très grande simplicité. Non, il n'était pas possible que ce dessin appartînt au dernier tiers du XIe siècle. Ma conviction était faite et, après avoir étudié de nouveau cette tapisserie pendant trois jours, j'arrivai à conclure qu'elle avait été vieillie d'un siècle au moins.

Mais comment le prouver? Pouvais-je invoquer le manque absolu de sculpture en Normandie au XIe siècle, le dessin très grossier des manuscrits de cette période? Cela n'aurait pu suffire. Il fallait donc, par des moyens tout à fait extérieurs à l'œuvre même, prouver d'une

manière irréfutable le bien fondé de mon jugement.

Un détail m'avait frappé en examinant la tapisserie, c'était les couleurs variées données aux chevaux. Ils étaient peints — qu'on me permette cette expression — d'une manière tout à fait singulière. L'artiste avait assigné des couleurs rouges à certaines parties du corps, des couleurs noires ou blanches, à d'autres. Il obéissait à coup sûr à une mode et je devais rechercher si la littérature ne me permettrait pas de voir à quelle époque ce goût bizarre était né. Je ne m'étais pas trompé. C'est, en effet, au temps des *romans d'aventures* qu'on aimait ainsi les chevaux bigarrés et la mode en fut si forte que Jähns [1] croit qu'on a peint d'une manière artificielle les différentes parties du cheval. Ce savant érudit attribue un tel goût à l'influence des croisades. C'était un détail, qui était pour moi d'une singulière importance, car il me montrait la voie qu'il fallait suivre. L'époque même de l'apparition de ce goût venait, du reste, confirmer mon opinion sur la date de la tapisserie.

De plus en plus je me persuadais que j'avais sous les yeux une œuvre *historique*, non une œuvre d'imagination sortie toute entière du

1. Jähns, *Der Ritter und Ross.*, II, p. 133.

cerveau de l'artiste. Celui-ci avait eu besoin qu'un écrivain, poète ou clerc, lui indiquât les éléments de son sujet, soit dans un livre en prose décrivant la conquête, soit dans une épopée. Car le sculpteur ou le peintre n'invente rien, au Moyen Age ; son imagination, nous le voyons sans cesse, est généralement bornée, il écoute le plus souvent le conseil des clercs qui désirent la représentation de tel ou tel saint, il exécute les ordres des corporations qui lui demandent de figurer aux yeux quelques scènes de la vie de leur patron ; ces scènes, il les dessine, les peint ou les sculpte. Son imagination semble figée. L'art du Moyen Age se répète sans cesse, les thèmes transmis varient peu et si nous voyons quelques sujets nouveaux s'ajouter à la série traditionnelle, nous pouvons affirmer qu'ils sont dus à des influences littéraires. C'est ainsi que les Mystères du moyen âge ont fourni aux artistes un certain nombre de scènes nouvelles, c'est ainsi que des hymnes ont pu leur donner quelques thèmes iconographiques inconnus jusqu'alors ; mais toujours les artistes n'ont été que les interprètes des poètes ou des clercs.

Voilà comment j'ai été amené à m'occuper de l'origine des scènes dessinées sur la tapisserie. J'ai vu, en lisant les écrivains latins, que celle-ci n'avait pu être inspirée par les récits

des premiers historiens de la conquête. Non, ce n'est ni Guillaume de Jumièges, ni Guillaume de Poitiers, ni Orderic Vital qui ont pu permettre de dessiner sur la toile ces nombreuses scènes, ce récit animé. Un poète du nom de Baudry qui fut tout d'abord abbé de Bourgueil, puis évêque de Dôle, et mourut vers 1130, nous dit que dans la chambre à coucher d'Adèle, fille du premier roi normand d'Angleterre, il existait une tapisserie qui racontait la conquête, et dans des vers pompeux il nous décrit les sujets représentés. M. Delisle avait attiré l'attention des archéologues sur ce passage et dans un article publié dans la *Romania*, il avait fait observer que souvent les vers de Baudry pourraient servir d'explication aux scènes brodées sur ce précieux monument.

J'ai lu avec soin le poème de Baudry [1] et je puis affirmer que ce n'est point notre tapisserie que cet évêque a décrite. Le poète nous apprend en effet que sur celle qui ornait les murs de la chambre d'Adèle, chaque tableau était accompagnée d'une légende :

1. Ce poème a été publié par M. Delisle, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, 28e vol., p. 187 ; cf. aussi *Romania*, I, 42.

Porro recenseres titulorum scripta legendo
In velo veras historiasque novas. V. 234.

Il nous dit aussi que cette tapisserie était brodée avec des fils de soie, d'or et d'argent. V. 208 :

Ambit enim lectum dominae mirabile velum,
Quod tria (?) *materia jungat et arte nova.*
Nam manus artificis sic attenuaverat artem
Ut vis esse putes quod tamen esse scias,
Aurea praecedunt, argentea fila sequuntur,
Tercia fila quidem serica semper erant.

Pouvons-nous savoir quels étaient les renseignements historiques fournis par cette tapisserie? Malgré le ton bien souvent emphatique de l'auteur, on peut indiquer les différentes scènes qui ornaient cette toile. C'est tout d'abord l'*apparition de la comète*, qui indique aux populations le changement d'une dynastie. Puis, le *duc Guillaume, assis au milieu des grands,* leur fait connaître la mort d'Édouard, le trône vacant de l'Angleterre :

Ipse loco residens Guillelmus in ediciori
Quo decuit proceres more sedere jubet. V. 262-3.

Il leur affirme que son parent défunt l'a fait son héritier, qu'il lui a donné même un écrit pour le certifier :

Insuper heredem me fecit, dum moreretur,
Proximus ille meus, et sua scripta dedit. V. 271.

Il ajoute que des messagers sont venus, qu'ils lui ont promis, le roi mort, de lui donner le trône ; mais à leur retour, celui-là même qui avait été l'un des envoyés s'est emparé de la couronne :

Quidam perjurus quod nos diadema diceret
Usurpat, nobis missus et ipse fuit.
Ipse manu propria michi sacramenta peregit.
V. 281.

Le duc prie l'assemblée d'entendre les messagers qu'il a envoyés en Angleterre. Ils certifieront qu'il a dit la vérité. Il demande alors avec véhémence que le parjure soit châtié, qu'une flotte soit préparée. Il fait appel au courage des siens et leur promet de grandes richesses. Inutile de dire qu'ils sont joyeux :

Suscipiunt alacres Normanni verba jubentis,
Confirmantque suis ultima verba ducis. V. 329.

On prépare tout de suite la flotte et je ne saurai garantir que la tapisserie indiquât le travail des charpentiers :

Mox faber ex toto lignarius orbe vocatur;
Vertitur in naves ædificare domos.
Sentinas, remos, antemnas, transtra, cherucos,
Et reliquos usus omnis adaptat homo.

Caeduntur Sylvae, cadit ornus, quercus et ilex,
De que suo pinus stipite diripitur. V. 335.

On construit donc très rapidement les trois mille navires nécessaires :

Utque magis stupeas, subito ter mille carinas
Jungit et armato milite cuncta replet. V. 351.

Les navires portent les uns les chevaliers, les autres les chevaux :

Altera fert dominos, altera navis equos. V. 354.

L'auteur nous raconte que les mères, les femmes ont été fort tristes, mais que la flotte est parvenue au rivage ennemi. Il ne nous donne aucune indication topographique, preuve sans nul doute qu'elle faisait défaut sur la tapisserie.

Puis vient tout de suite la bataille. C'est à ce moment que le duc harangue ses troupes, les chevaliers ont la lance, les archers sont munis de flèches :

Arcubus utantur dux imperat atque balistis.
V. 409.

Pendant le combat les Normands feignent de fuir :

Normanni simulantque fugam fugiuntque fugantes,
Intercepit eos undique praepes equus

Ilico caeduntur ; sic paulatim minuuntur,
Nec minuebatur callidus ordo ducis.
Tunc quoque plus solito fugientum terga cecidit,
Et miles vultum fugit ad usque ducis.
Hinc titubare suos princeps præsentit, et inquit,
Et subito galeam submovet a capite :
State, precor, nostri memores vestrique meique.
V. 439 sq.

Il les arrête donc, se fait reconnaître, les enflamme à nouveau. Ils s'élancent au combat :

Furit ira, pudorque. V. 447.

La mort d'Harold met fin à la bataille. Il est tué par une flèche :

Perforat Hairaldum casu letalis arundo :
Is belli finis, is quoque causa fuit. V. 463.

Baudri nous déclare que ce Harold s'était fait nommé roi :

Is caput impurum regali cinxerat auro,
Sceptraque perjura læserat ipse manu. V. 465.

Les soldats anglais, privés de leur chef, fuient de toute part :

Anglica turba pavet, auget Deus ipse pavorem ;
Inque fugam legio tota repente labat. V. 467.

Les villes n'étaient pas défendues par de nombreux guerriers :

Nobilitas, tenuata licet, tamen occupat urbes,
Septaque munivit mœnia rarus homo. V. 498.

Guillaume avait Londres à conquérir. Il arrive et

Cives accipiunt pacem, pacemque redonant ;
Urbs patet, excipitur dux alacri facie. V. 547.

Le peuple acclame le nouveau roi

Nobilitas, populus, urbes simul, oppida rura,
Supra se regem constituere ducem. V. 551.

Il est couronné :

Rex diadema gerens, dux ducis arma tulit.
V. 560.

L'étoile apparue avait dit vrai :

Sanguinis effusi nuncia stella fuit. V. 554.

Et Baudry ajoute, comme du reste tous les écrivains du moyen âge :

In velo poterant singula visa legi.
Veras crediderim vivasque fuisse figuras,
Ni caro, ni sensus deesset imaginibus.
Littera signabat sic res et quasque figuras
Ut quisque videat, si sapit, ipsa legat. V. 562.

On se croirait au temps de Fortunat, d'Agnellus de Ravenne ou de l'auteur de l'histoire des Lombards. Cette tapisserie que nous venons

d'analyser sans pouvoir préciser aucune scène, et sans indiquer si tous ces moments historiques étaient dessinés sur la toile est pour nous d'une importance capitale. Et M. Delisle a raison de dire qu'il faudra désormais tenir compte de cette œuvre, quand on discutera à nouveau la tapisserie de Bayeux. Elle est d'une importance capitale, disons-nous, car elle nous montre les faits connus vers le commencement du XIIe siècle. Admettons une date approximative, celle de 1115. Le dessinateur a eu entre les mains le texte deGuillaume de Poitiers, et encore que de lacunes dans ce long récit ! Comme Guillaume de Poitiers, la tapisserie représente le duc tenant conseil et résolu de venger son offense. Il réunit les grands de Normandie et demande leur appui. Mais combien plus précis est le récit du premier. « Il serait trop long de rapporter en détail par quelles sages dispositions de sa part les vaisseaux furent construits et munis d'armes, d'hommes et de vivres, de tout ce qui est nécessaire à la guerre. Retenus longtemps à l'embouchure de la Dive, les vaisseaux purent enfin partir et arrivèrent à Pevensey. Ils s'emparent des fortifications de Pevensey et d'Hastings. Guillaume, après avoir mandé à Harold un message et voyant qu'il ne peut rien obtenir, se prépare à la bataille, harangue

ses troupes et place à la tête des gens de pied armés de flèches et d'arcs; au second rang il dispose les fantassins dont il était le plus sûr et qui portaient des cuirasses. La bataille s'engage, les Normands reculent, craignant la mort du duc. Celui-ci se montre à ses troupes, les retient et redouble de fureur. » Guillaume de Poitiers dit que les Normands ont feint de fuir, mais ils se retournent et accablent les Anglais. Il ne fait que constater la mort d'Harold et celle de ces deux frères. L'armée anglaise privée de son chef tourna le dos à l'ennemi. On peut voir que les différents moments décrits par Baudri se retrouvent dans ce récit bref et assez précis.

M. Delisle a raison de dire aussi que la description de Baudry ne saurait s'appliquer à la tapisserie de Bayeux. Absolument pas. Elle nous apparaît au contraire comme le premier effort artistique fait, pour représenter sur la toile, grâce aux renseignements fournis par les historiens, cet événement si important : la conquête du royaume d'Angleterre par les Normands. Mais il nous faut encore attendre de longues années pour qu'à un nouveau développement historique et littéraire corresponde aussi un travail de tapisserie plus étendu et mieux groupé.

On le voit, les récits des historiens latins de la fin du XIe siècle, ont donné des scènes tout à fait différentes de celles de notre tapisserie ; certaines mêmes de celles-ci ont fait complètement défaut. J'ai donc été obligé de consulter les récits en langue vulgaire, qui existent encore sur la conquête normande, de lire avec soin les historiens latins de la première moitié du XIIe siècle, Orderic Vital, Guillaume de Malmesbury, Henry de Huntingdon, et j'ai constaté que certains détails ne se retrouvaient que là.

Demandons-nous tout d'abord quel est le but qu'a poursuivi notre artiste. Assurément il a voulu glorifier la conquête normande, montrer la vaillance de Guillaume, la perfidie d'Harold, son parjure. Il a peint sous les couleurs les plus noires la trahison du beau-frère d'Édouard, mandé par lui comme ambassadeur auprès de Guillaume pour lui assurer la couronne d'Angleterre après sa mort. Il nous indique tout de suite le but du voyage d'Harold, il ne croit pas, comme les chroniques anglaises, que ce voyage ait été tout à fait fortuit, il nous montre la mission confiée à Harold par Édouard lui-même.

Il retranche même tout ce qui pourrait compromettre la vaillance de Guillaume, la

supercherie lors de la prestation du serment d'Harold. Il n'a rien omis qui soit, en revanche, favorable à la réception chaleureuse de Harold à la Cour du duc de Normandie, ni les dons de celui-ci; il nous montre encore le roi Édouard s'adressant, sur son lit de mort, à ses leudes, la prise de possession de la couronne par Harold malgré son serment solennel, les craintes mêmes du parjure. C'est, on le voit, le moment où des conquérants devenus maîtres d'un sol étranger sont déjà établis et reconnus par les vaincus. Il faut alors donner une apparence de droit légitime à une occupation souvent arbitraire, il est nécessaire de justifier le résultat obtenu par la force. On trouve toujours, à cette époque, près du trône, des poètes empressés à servir le dessein des nouveaux maîtres, des artistes qui l'idéalisent. Et c'est ainsi que la poésie émonde avec un soin jaloux tout ce qui pourrait nuire au conquérant. Dès ce jour-là la légende est née, qui devient alors la vérité de demain.

Notre artiste appartient à cette époque. Il ne connaît aucune hésitation, sa pensée se traduit ferme et logique. Il me semble le voir, assis devant son pupitre, tenant à la main les indications minutieuses fournies par des clercs et faisant tout d'abord des esquisses sur parchemin. Il

divise avec soin les différentes représentations, élague tout de suite ce qui n'est pas scénique, et cherche avant tout à rendre fidèlement la pensée de son ou de ses inspirateurs. Et comme il appartient à une période déjà savante, ses scènes sont remplies de détails accessoires, de mœurs, de coutumes fort intéressants pour nous. Il n'omet rien qui puisse intéresser le spectateur. Et cette broderie devient elle-même une sorte de chronique animée et vivante, d'autant plus importante qu'elle nous initie à la vie de tous les jours. A voir rapidement son œuvre, on le croirait contemporain des faits qu'il représente, mais après une étude, il est vraie, fort longue et minutieuse, après une analyse patiente de toutes ces scènes, on s'aperçoit que les détails qu'il nous donne n'appartiennent pas à l'époque qu'il décrit. Et c'est par là qu'il nous révèle le moment plus ou moins précis où il a vécu. Il ne saurait nous tromper, quelques détails suffiraient seuls à nous indiquer son époque. Il habille, comme les poètes de nos épopées, les temps déjà lointains du costume de son siècle, il leur attribue les mœurs, les institutions qu'il a sous les yeux. Et c'est ainsi qu'il ne peut nous donner le change et nous faire croire à une époque plus reculée.

On pourrait se demander pourquoi on avait

assigné à cette tapisserie la date de 1070-1080. Pourquoi même l'a-t-on attribuée à la reine Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant? Je ne saurais le dire. J'ai lu avec soin la plupart des travaux écrits, soit en France, soit en Angleterre, sur la tapisserie de Bayeux et je me demande encore sur quoi on a basé de pareilles affirmations. Pouvait-on invoquer des œuvres d'art qui expliquaient tout au moins la possibilité de celle-ci? Non, on ne s'est point soucié de cela, ni de savoir comment l'art déjà savant dont elle témoigne, était né, ni comment il aurait pu se développer au XIe siècle au milieu des guerres si cruelles. Avait-il un passé dans les provinces du nord de la France ou était-il dû à des artistes étrangers? On a procédé tout autrement et on a daté *a priori*, sans aucune preuve sérieuse, suivant une simple tradition orale, une tapisserie aussi importante.

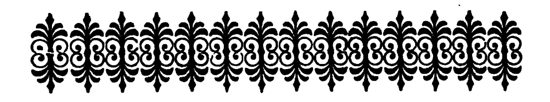
La date de 1070-1080 acceptée, la tapisserie devenait un témoin de la conquête. Ce que les premières chroniques relativement brèves ne donnaient pas, la tapisserie l'expliquait. Et comme elles se taisaient sur bien des points, comme les renseignements fournis par elles étaient assez rares, cette œuvre est devenue un monument unique, un des témoins les plus écoutés de la conquête. C'est surtout les histo-

riens anglais qui ont fait de la broderie une source des plus autorisées.

Les archéologues français ont été plus modestes, ils ont assigné la date la plus reculée à la tapisserie, mais sans la prendre comme base historique. Et malgré les protestations de l'abbé de la Rue, ils ont défendu, du reste sans preuve, la date de 1070-1080 et ont fait partager aux historiens leur jugement. Quelques-uns même se sont contentés de nous donner des éditions de prix, en publiant avec soin les photographies en grand format de cette broderie.

Cette tapisserie, on le voit, a donc une très grande importance pour l'histoire de l'art et surtout pour tous ceux qui étudient la statuaire en France. Le costume de guerre, celui que portent les divers personnages figurés sur la tapisserie de Bayeux, les détails minutieux sur la vie de tous les jours qu'elle nous conserve sont reproduits indéfiniment sur la façade de nos églises. Je crois donc qu'il est nécessaire de soumettre ce monument à un nouvel examen.





CHAPITRE PREMIER

La Tapisserie et le Roman de Rou.

Demandons-nous tout d'abord où l'artiste a puisé tous les renseignements qu'il nous donne sur la conquête. L'abbé de la Rue avait remarqué, non sans sagacité, que des détails fournis par la tapisserie de Bayeux avaient échappé aux historiens Normands et Anglo-Normands. Tous ceux qui ont lu avec soin ces chroniques ont pu voir les divergences qui existent entre les témoignages de ces historiens. Il faut arriver à Wace, l'auteur du Roman de Rou, pour trouver un poème capable d'inspirer à un artiste une œuvre aussi longue qui comprend, telle qu'elle est aujourd'hui, soixante-dix-neuf tableaux. Nous avons dans le Roman de Rou, à part l'expédition de Guillaume avec Harold en Bretagne,

tous les épisodes donnés par notre tapisserie. On trouvera plus bas un tableau des scènes représentées sur la tapisserie et décrites par Wace. Il prouvera, d'une façon lumineuse, que le personnage, qui a indiqué au dessinateur les scènes à représenter connaissait parfaitement ce poème, mais qu'il a ajouté ici et là certains détails qui n'étaient pas connus avant 1170, qu'il en a même transformé d'autres, qui dénotent un temps déjà plus récent que celui où Wace publiait son ouvrage. C'est un point qui me paraît solidement établi.

Certes, on pourrait m'objecter que tous les renseignements nécessaires à l'artiste n'ont point été fournis par Wace. Cela est vrai. Mais alors, il aurait pu se faire que notre dessinateur se soit inspiré d'une épopée beaucoup plus ancienne que celle de Wace. Je réponds tout de suite non, car nous avons, heureusement pour cette étude, une série de chroniques qui s'échelonnent sur un espace de cent ans, qui copient des travaux antérieurs, en y ajoutant certains détails et nous pouvons voir alors ce que la tapisserie aurait été à cette époque. La chanson de geste disparue n'aurait reproduit que certaines scènes et en aurait passé d'autres sous silence. En veut-on un exemple? Prenons le récit d'Oderic Vital, si bien renseigné pour son

époque. Esprit curieux, interrogeant sans cesse les pèlerins, les voyageurs, il a fourni toujours des renseignements nouveaux. On croit que le livre III où se trouve le récit de la conquête a été écrit en 1123. Harold est tout d'abord mandé par Édouard, il vient en Normandie. Il ne connaît ni l'arrêt de Harold à Bosham, ni le lieu où il a échoué sur la côte, ni sa captivité dans le comté de Ponthieu. Il sait seulement qu'Harold a prêté serment à Rouen, en présence des seigneurs de Normandie, qu'il a juré sur les saintes reliques. Vous voyez déjà combien de scènes sont retranchées de la tapisserie si le dessinateur suit cette source unique. Mais poursuivons notre enquête. Oderic Vital nous dit que Guillaume a fait la guerre contre Conan, duc des Bretons, avec Harold. Et il ajoute même que cet anglais était remarquable par ses belles manières, par la force du corps et la hardiesse du caractère, par l'éloquence, par la grâce de l'esprit et par d'autres bonnes qualités, mais qu'il était sans foi. C'est bien aussi ce caractère que le dessinateur a voulu donner au personnage; mais dans la chronique nous ne trouvons aucun détail sur l'expédition projetée. Retourné en Angleterre, Harold circonvient le roi Édouard, et lui fait croire que Guillaume lui ayant donné sa fille, lui a transmis aussi ses droits sur tout

le royaume d'Angleterre. Le roi Édouard croit ce mensonge, meurt, et est enseveli à Westminster, qu'il avait fait bâtir. Le jour même, Harold se fait consacrer par Stigand, archevêque, mais suspendu par le pape et n'ayant pas obtenu le consentement des grands du royaume il a ravi ainsi le diadème. Ne voit-on pas encore que certains tableaux seront retranchés, les derniers moments d'Édouard, la scène de la chambre à coucher, les préparatifs des funérailles? Ne voit-on pas aussi certaines contradictions avec la tapisserie : cette couronne, apportée par ces personnages qui ont l'air de rendre hommage au nouveau roi, Oderic Vital ne va-t-il pas jusqu'à nous dire que les Anglais ayant appris cette usurpation, entrèrent dans une grande colère! Il nous raconte même que Guillaume ayant réuni les grands de Normandie, les sentiments différèrent sur l'opportunité de cet expédition ! On n'en fait pas moins des préparatifs, on construit une flotte, on prépare des armes. Cette flotte fut réunie à l'embouchure de la Dive et dans les ports voisins, mais attendit un long mois un vent favorable, et fut portée, après cette longue attente, dans le port de Saint-Valéri. Là, les Normands firent des prières, on promena à travers ce port les saintes reliques. Le Seigneur leur procura bientôt un

vent favorable, et la flotte partit en toute hâte. C'était le jour de la fête de saint Michel archange, le 29 septembre. Elle aborda heureusement sur les rives anglaises, s'empara de Pevensey et de Hastings. On confia à des braves ces deux points importants.

Qui ne voit les changements qu'aurait subis sa tapisserie si l'artiste avait suivi cette version. Certes, nous aurions eu des scènes aussi intéressantes, l'anxiété des Normands, la longue procession des reliques de saint Valéri, l'angoisse des femmes, enfin, la joie des guerriers lorsque Dieu eut exaucé leurs prières, mais, en revanche, plus de navire abordant par hasard sur le sol normand et apprenant à Guillaume le forfait d'Harold; plus de ces scènes si curieuses comme celle de la confection de la flotte, racontée par Wace, comme aussi le chargement des vaisseaux, etc. Et, fait non moins curieux, ces scènes décrites aussi par Wace ont été abandonnées par le clerc qui a indiqué à l'artiste les représentations qu'il désirait. Que dire aussi de la description de la bataille. Harold apprend avec colère l'arrivée en Angleterre des Normands. Il marche contre Guillaume. Voyez les préparatifs du duc au moment de livrer la bataille. Il fait prendre les armes à tous les siens dès le samedi. Il entend la messe, suspend à son cou les saintes

reliques sur lesquelles Harold avait juré. Il a auprès de lui des prêtres, Odon de Bayeux, Geoffroy de Coutances. La bataille s'engage le lendemain. Il divise son armée. Il place au premier rang les archers, puis les hommes de pied munis de cuirasses, enfin les chevaliers. Au milieu était le duc avec son état-major, l'élite de ses *milites*. De l'autre côté les troupes anglaises s'étaient réunies à Senlac, et les chefs avaient décidé de combattre à pied. C'était Trustin, fils de Rollon, qui portait l'étendard. Les deux armées s'ébranlent, le combat devient acharné, les flèches pleuvent dru et envoient la mort aux Anglais. Mais ces derniers restent fermes, ne lâchent pas pied, si bien que les Normands reculent déjà saisis de crainte. C'est alors que le duc, voyant que l'ennemi a franchi les retranchements, s'élance au devant des fuyards, les ramène au combat, les menaçant et les frappant de sa lance. Il découvre sa tête et détache son casque. Reconnaissez-moi, je suis vivant. Le courage renaît, les Normands combattent avec ardeur, feignent une seconde fois de fuir, mais enveloppent les Anglais qui les avaient suivis et les tuent. On attaqua alors le camp ennemi. La bataille était gagnée. Le roi Harold fut tué et son frère, le comte Leofwin, succomba ensuite avec un grand nombre des

siens. Les Anglais déjà fuient et les Normands les poursuivent sans voir une tranchée, cachée par des herbes hautes, et s'y précipitent avec leurs armes et leurs chevaux. Quinze mille Normands trouvèrent la mort, car les Anglais s'étaient retournés et avaient tué sans pitié tous ces guerriers surpris. C'est à ce moment que le duc Guillaume arrêta le comte de Boulogne qui voulait fuir avec cinquante chevaliers. Celui-ci, frappé en cet instant d'un coup violent, fut emporté mourant par ses chevaliers. Mais la victoire était au duc Guillaume.

Que de tableaux émouvants, que d'événements qui auraient pu se prêter à un groupe scénique, mais que de divergences entre ce récit et la tapisserie ! Non, ce n'est pas ce récit que l'auteur a suivi pour représenter la conquête d'Angleterre. Les descriptions même de Henri de Huntingdon, de Guillaume de Malmesbury ne sauraient fournir un pareil canevas. Que de divergences, que d'omissions ne rencontrerions-nous pas, si nous analysions ces auteurs ! Non, je le répète, les *faits de la conquête tels qu'ils étaient racontés de 1123 à 1140 n'auraient pu donner la tapisserie de Bayeux*. Il fallait encore une génération, il fallait la verve poétique d'un Wace pour fournir à l'artiste la *matière plastique* de son œuvre.

C'est donc vers 1170-1175 que le thème littéraire est né et que notre dessinateur, à l'aide sans nul doute d'un personnage instruit, clerc ou laïque, a pu, sous sa dictée pour ainsi dire, dessiner les scènes principales de son œuvre.

Mais j'ai dit aussi que Wace tout seul ne saurait expliquer la tapisserie, qu'il a fallu que l'inspirateur ait lu d'autres ouvrages, témoin ces scènes de la guerre de Bretagne, dont je n'ai pu retrouver le récit détaillé. La description de cette chevauchée doit vraisemblablement provenir d'une ancienne geste perdue, le récit du passage de Couesnon, les prouesses de Harold, les sièges des villes, les clefs placées à la pointe des lances, tous ces détails me font croire à une autre épopée que le savant inspirateur aura réunie à celle de Wace. Un jour peut-être les érudits romanistes la découvriront. Ensuite Wace forme la base de son long récit et s'il change ou ajoute quelques scènes, c'est avec mesure. Benoît ne lui offrait pas la matière scénique aussi abondante que l'auteur du Roman du Rou.

Dans le tableau que je donne ci-après, j'ai pris donc pour base le poème de Wace. Lorsqu'il a emprunté aux historiens, ses prédécesseurs, des faits connus, je l'ai indiqué avec soin et j'ai souligné quelques détails qu'on ne trouve que

chez lui. Je crois qu'on pourra se rendre compte tout de suite de ce fait important que sans lui la tapisserie n'existerait pas sous cette forme. C'est ce que je voulais prouver [1] :

Le Roman de Rou.	La Tapisserie.	Observations.
E uns altres livres [me dit (v. 5620) Que li reis le roua [aler Por le realme asseu- [rer Al duc Guillaume, [son cosin, ...	*Edward Rex.*	Le roi ordonne à Harold d'annoncer à G. qu'il sera son héritier.
Heraut fist dous nes [atorner (v. 5635) A Bosahan entra en [mer.	*Ubi Haroldus dux Anglorum et sui milites equitant ad Bosham.* *Ecclesia.*	La scène est divisée en 3 parties, H. va à la messe, puis dîne, enfin prend la mer. Wace parle seul de cette localité avec Guill. de Mal.
Ne pout en Normen- [die entrer (v. 5641) Tres qu'en Pontif [l'estut sigler, Ne pout arriere re- [torner.	*Hic Haroldus mare [navigavit,* *Et velis vento plenis, venit in terra Widonis comitis.*	On peut voir qu'il ne l'a pas copié, puisque ce dernier prétend qu'H. était parti pour se divertir.

1. Je suis l'édition Andresen, la seule qui soit scientifique.

Gui garda Heraut [par grant cure (v. 5675)
E mult en crient [mesaventure
A Belraim le fist en- [veier
Por faire del duc [esloignier

Hic apprendit Wido Haroldum et duxit eum ad Belrem, et ibi eum tenuit.

Il est reconnu, nous dit Wace, par un pécheur, qui prévient le comte Gui, et le prie de l'accompagner jusqu'au rivage :

Al conte de Pontif [Guion (v. 5650)
Ala dierre privee- [ment
— N'en volt faire al- [tre parlement —
Qui li fera mult [guagnier
Se il le velt acon- [paignier.

C'est ce que fit le comte et c'est la scène peinte par l'artiste. Sans Wace nous ne pourrions comprendre l'arrestation de H., car il parle seul de ce port et les auteurs ne sont pas d'accord sur le motif du voyage.

E Heraut a *par un* [*privé* (v. 5665)
En Normandie al [*duc mande,*
Tot issi com il a [esre,

Ubi Haroldus et Wido parabolant.

On voit sur la tapisserie un personnage qui écoute et qui va partir pour prévenir G.

Que d'Engleterre a
[lui alout,
Mais a dreit port
[venir ne pout;
A lui dut aler en
[message,
Mais failli out al
[dreit passage
Li quens de Pontif
[l'aveit pris
E sainz forfait en
[prison mis,
Delivrast l'en, se il
[poeit
Et il fereit quant
[qu'il voldreit.

Le duc pensa, s'il le
[teneit, (v. 5679)
Qu'il en fereit bien
[son espleit,
Tant pramist al
[conte e offri,
Tant maneca e tant
[blandi

Hic venit nuntius ad Willelmum ducem.

Ubi nuntii Willelmi ducis venerunt ad Widonem.

Turold.

L'artiste a renversé l'ordre des scènes. Il faut tout d'abord placer le moment où G. reçoit l'envoyé d'H. et ensuite le départ des messagers auprès de Gui. Benoît de St-More parle des messagers envoyés par G. Chronique de Normandie (v. 36553), le duc s'irrite du refus de Guy et lui envoie des menaces terribles (v. 56565).

Que Gui Heraut al [duc rendi (v. 5683) E de Heraut le duc [saisi	*Hic Wido adduxit Haroldum ad Wilgelmum Normannorum ducem.*	Benoît (v. 36572 nous dit aussi que ce fut Guy en personne qui rendit au duc Harold. « Li amena à Ou Tot quite. »
Guill tint Heraut [maint jor (v. 5687) Si com il dut a [grant enor,	*Hic dux Wilgelmus cum Haroldo venit ad palatium suum.*	Wace n'indique pas, comme du reste la légende de la tapisserie, le lieu précis où G. conduisit son hôte.
	Ubi unus clericus et Ælfgyva.	Je ne puis donner une explication de cette scène, énigme pour tous ceux qui ont écrit sur la tapisserie.
E en Bretaigne le [mena (v. 5692) Ne sai de veir, treis [faiz ou quatre, Quant as Bretons se [dut combatre	*Hic Willelmus dux et exercitus ejus venerunt ad montem Michaelis.* *Hic transierunt flumen Cosnonis. Hic Harold dux trahebat eos de arena.* *Rednes.* *Et venerunt ad Dol et Conan fuga vertit.* *Hic milites Wil-*	Guillaume de Poitiers donne seul quelques renseignements sur cette expédition, mais combien son récit est-il succinct ! On peut voir qu'il n'a pu fournir la matière plastique à toutes ces scènes. Alain et Conan s'élèvent contre le duc Guill. Celui-

lelmi ducis pugnant contra Dinantes.

Et Cunan claves porrexit.

ci s'avance à la rencontre de ses ennemis, il est seul sans Harold. Conan s'enfuit avec promptitude et abandonne le siège de Dol.

Ruel gouverneur du château essaie d'arrêter Conan, mais celui-ci court encore. Guillaume retourne chez lui sans avoir pu vaincre son adversaire qui est plus tard empoisonné. On ne trouve aucun renseignement dans Robert de Torigny, dans la chronique de Bretagne.

Le fist aler mult no-
[blement (v. 5690).
Chevals et armes li
[dona
Tant que Heraut li
[a grae (5694).

Hic Willelmus dedit Haroldo arma.

Les auteurs latins parlent aussi des dons fait par G. à H.

Qu'Engleterre li li-
[verra,
Des que li reis Ewart
[morra,
E a moillier, s'il velt,
[prendra
Ele, une fille que
[il a.
Co, se lui plaist, li
[jurera.

Hic Willelmus venit Bagias ubi Haroldus sacramentum fecit Willelmo duci.

Cette scène se trouve mentionnée chez tous les historiens, mais l'artiste a suivi Wace qui a seul désigné Bayeux comme lieu où Harold a prêté serment.

É Guillaume le gra-
[anta.
Por receiure cest
[serement,
Fist assenbler un
[parlement,
A Baieues, ço solent
[dire,
Fist assenbler un
[grant concire.
Toz les corsainz fist
[demander
E en un leu toz as-
[senbler.

Quant son eire out
[apareillie, (v.5739)
Al duc Guill. a pris
[congie,
Heraut passa deli-
[vrement (5745).
En Engleterre e sal-
[vement.

Hic Haroldus dux reversus est ad Anglicam terram.

Et venit ad Eadwardum regem.

On peut voir les deux autels sur lesquels sont placés les reliquaires.

La scène reproduit fidèlement le texte de Wace. On voit que toutes ces scènes se suivent.

Cette représentation ne se trouve dans aucune source écrite mais elle se conçoit facilement. H rend tout de suite compte à E de sa mission, preuve de son ambassade auprès de Guillaume.

Ewart en enfermte [geseit (v. 5755) Del mal donc il mo- [rir deveit, Mult esteit de mort [agehiz E mult ja esteit afe- [bliz. Heraut assenbla ses [parenz, Amis manda e altres [genz, *En la chambre le rei* [entra, Cels que lui plout od [lui mena. Uns Engleis a avant [parlé, Si com Herault out [comande. Donc s'est li reis el [*lit assis* (5817) Vers les Engleis tor- [na son vis	***Hic Edwardus rex in lecto alloquitur fideles.***	**Notre artiste a suivi fidèlement le texte de Wace qui seul a dépeint ainsi les derniers moments du roi. Ces scènes sont d'une importance capitale car elles sont dues à l'imagination du poète.**
Li reis morut........ (v. 5851).	***Et Hic defunctus est.***	**J'ai redressé ici l'erreur de notre artiste, qui a placé avant la mort de E, son enterrement.** **Inutile de faire remarquer avec quelle précision notre artiste suit le texte de Wace.**
Li cors, qui mult fu enorez, (v. 5853) A Westmostier fu [enterrez;	***Hic portatur corpus Eadwardi regis ad ecclesiam sancti Petri Apostoli.***	

Mult fu riche la se-
[polture
Qui faite fu et en-
[cor(e) dure.

Des que li reis Ewart
[fu morz,
Heraut, qui fu ma-
[nanz e forz,
Se fist enoindre e
[coroner ;
Homages prist e feel-
[tez
Des plus riches et
[des ainznez.

Hic dederunt Haroldo coronam regis. Hic residet Haroldus rex Anglorum, Stigant archiepiscopus.

On dirait en lisant le vers « se fist enoindre et coroner » que Wace n'a pas voulu mentionner l'archevêque Stigand, car Guillaume de Poitiers, Oderic Vital, Benoît l'indiquaient malgré l'affirmation contraire de tous les auteurs anglais. Le parti français avait une haine pour Stigand, ce qui a favorisé cette légende.

Al terme que ço es-
[tre dut, (v. 6341)
Une esteile grant a-
[parut,
Qui quatorze jors
[resplendi
Od treis lons raiz
[vers miedi.
Tele esteile selt l'en
[veeir,
Quant novel rei
[deit regne aveir.

Isti mirant Stellam.

Notre artiste a placé ici l'apparition de la comète, racontée du reste par tous les auteurs latins. On voit que le traducteur a conservé le mot *Stella* tout en suivant le texte français.

Assez vi homes qui
[la virent,
Qui ainz e pois lon-
[gues vesquirent.
Comete la deit ape-
[ler
Qui des esteiles velt
[parler

Haroldus.

Notre artiste a peint Harold qui cause à un personnage, à qui peut-être il fait part de ses craintes, car au bas nous voyons des navires réunis.

Eis vos al postis *un*
[sergant (v. 5871)
Qui d'Engleterre
[vint errant,
Al duc vint dreit
[sil salua,
A une part li con-
[seilla,
Que li Reis Ewart
[ert finez,
E Heraut ert a rei
[levez.
....

Hic navis anglica venit in terram Willelmi ducis..

Sans le texte de Wace on n'aurait pu comprendre qu'imparfaitement cette scène.

Guill. sout e entendi
(v. 5977)
As noveles que il
[oi,

Hic Willelmus dux jussit naves edificare.

J'ai transcrit tout ce passage, car on voit tout d'abord le conseil assemblé; les

Que Heraut rien ne
[li fereit,
Ne covenant ne li
[tendreit.
Conseil prist que
[mer passereit
Et a Heraut se com.
[batreit,
Se Damledeu li con-
[senteit,
Del parjure se ven-
[gereit.
....
Por conseil prendre
[de ceste oure (6001)
Ainz qu'il a altre s'en
[descoure,
Manda *Robert, le*
[*conte d'Ou,*
Qui marchist a cels
[de Uimou,
E Rogier de Mongo-
[meri
Qu'il teneit mult por
[son ami
....
Le vesque Odon man-
[da, son frere (6011),
E Robert, qui More-
[ton ere.
Robert frere le duc
[esteit,
Qui en grant chierte
[le teneit.
....

Hic trahunt naves ad mare.

personnages, Robert Odon, sont assis à côté du duc G. Il arrive souvent que le texte de la légende ne donne pas l'explication fidèle des scènes.

Wace a consacré ensuite de nombreuses pages à nous raconter le discours du duc, des grands etc., qui ne pouvaient fournir aucune représentation.

Feures e charpen-
[tiers manda.
(v. 6354)
Donc veissiez a
[grant esforz
Par Normandie a
[toz les porz
Mairrien atraire e
[fust porter,
Chevilles faire e borz
[doler,
Nes e esqueis apa-
[reillier,
Veiles estendre, mas
[drecier.
....
Quant les nes furent
[atornees (v. 6373)
En Some furent as-
[senblees
Ea saint Valeri me-
[nees,
Mais ço oi dire à
[mon pere (v. 6445)
—Bien m'en sovient,
[mais vaslet ere —
Que set cenz nes,
[quatre meins, fu-
[rent,
Quant de Saint Va-
[leri s'esmurent,
Que nes que batels
[que esqueis
A porter armes e
[herneis

Isti portant armas ad naves et hic trahunt carrum cum vino et armis.

Hic Willelmus dux in magno navigio mare transivit.

Et venit ad Pevenesæ.

On cite une nomenclature des navires où se trouve ce passage « *Mathildis, postea regina, ejusdem ducis uxor, ad honorem ducis fecit effici navem, quæ vocabatur Mora, in qua dux vectus est. In prora ejusdem navis fecit fieri eadem Mathildis infantulum de auro, dextro in-*

Les deux scènes qui suivent le conseil sont la reproduction tout à fait fidèle de Wace qui a décrit seul ce moment.

Notre artiste a dessiné le chargement des navires, scène tout à fait intéressante et amusante. On voit que le dessinateur a voulu faire impression par le grand nombre de navires.

Robert de Torigni I, 72 (édit. Delisle), Pevenesel. Benoit aussi. Tous sont des auteurs du XII[e] siècle. Le dessinateur a entendu parler de cette légende mais a fait tout le contraire,

....
Ioste le rivage se [tindrent (v. 6630)
Al demain vindrent [al chastel,
Que l'en claime Pe-[nevesel.
....

dice monstrantem Angliam, et sinistra manu imprimentem cornu eburneum ori. »

il a mis à la poupe ce qui devait être à la proue. Andresen a prouvé que ce document est rempli d'erreurs. Nul n'indique le temps probable du manuscrit.

Donc veissiez boens [mariniers (v. 6504)
Boens servanz e [boens esquiers
Saillir fors e nes [deschargier,
Ancres jeter, cordes [sachier,
Escuz e seles fors [porter,
Destriers e pale-[freiz tirer.
....

Hic exeunt caballi de navibus.

C'est la reproduction fidèle des vers de Wace.

Donc fist a toz dire [et crier (v. 6617)
Et as mariniers co-[mander,
Que les nes fussent [depecies,
A terre traites e per-[cies,

On voit que le dessinateur nous montre quelques bateaux privés de leur mât, rames, etc., peut-être a-t-il voulu indiquer ici la pensée de G. et illustrer le texte de Wace.

Près de Hastingues [ariverent, (v.6500)
Ne pois pas tot en-[semble escrire,
(v. 6623)

Et hic milites festinaverunt Hestinga ut cibum raperentur.

Notre artiste n'a pas commis d'erreur, il a intercalé à sa place en suivant Wace cette scène

Ne tot ensemble ne [pois dire, Mais que que io [auge disant. Primes arriere e [pois avant, Veritez est qu'a l'a- [river *Fist le dus sa gent* *[tote armer* *Le premier ior que* *[il la vindrent....*		placée beaucoup plus loin par le poète.
Li esquier e li for- [rier (v. 6631 sq.) E cil qui voldrent [gaagnier Pristrent robe, pris- [trent vitaille, Ainz que cele des [nes lor faille. Donc veissiez En- [gleiz foir, Bestes chacier, mai- [sons guerpir ; As cimetieres tot [atraient E encor la forment [s'esmaient.	*Hic est Wadard.*	J'ai placé là les différentes scènes décrites suivant le texte unique de Wace, mais notre artiste a dessiné la construction du château après le dîner du duc. Dans Wace c'est le contraire, mais nous l'avons surpris commettant deux fois la même erreur.
Donc veissiez coi- [sines faire, (v. [6551 sq.), Feus alumer, viande [atraire	*Hic coquitur caro et hic ministraverunt ministri.*	

Donc s'assist le dus [al maingier ; Li baron e li cheva-lier A maingier orent a [plente : Li dus en out assez [porte ; Assez maingierent [tuit e burent, Mult furent lie qu'a [terre furent.	*Hic fecerunt prandium et hic episcopus cibum et potum benedicit.*	
Par conseil firent [esgarder (v. 6539, Boen lieu a fort [chastel fermer. .... Ainz que il fust bien [avespre, (v. 6547 sq.) En ont un chastelet [ferme ; Environ firent un [fosse Si i ont fait grant [fremete.	*Odo episcopus Willelm, Rotbert. Iste jussit ut foderetur castellum at Hestenga ceastra.*	L'artiste a donné le conseil assemblé.
Donc ont des nes [mairrien iete, (v. 6541, sq.) A la terre l'ont [traîne Que li *quens d'Ou* [*i out porté*,		Nous voyons que le dessinateur a placé le comte Robert d'Eu debout, tenant à la main une lance munie de son gonfanon.

Trestot percie e tot
[dole,
Les chevilles totes
[dolees
Orent en granz ba-
[riz portees.

Benoit a dédaigné tous ces détails si intéressants pour un artiste. Les chroniques latines, celles des Saxons n'en parlent pas.

En la terre aveit un
[baron, (v.
[6735, sq.)
Mais io ne sai dire
[son non,
Qui mult aveit le
[duc ame
Et se faiseit de lui
[prive.
Se il peust, ia ne
[volsist
Qu'a Guill. mesa-
[venist.
Cil li manda privee-
[ment
Que trop ert venu
[pourement;

Le dus oï dire assez
[tost (v. 6777, sq.)
Que Heraut assen-
[blout grant ost;

Donc a Heraut pris
[un mesage, (v.
6833, sq.)
Qui de France sout
[le langage,

Hic nuntiatum est Willelmo de Haroldo.

Ceux qui ont étudié la tapisserie croient que c'est la scène indiquée par Wace que le dessinateur a reproduite et Frank Rede, p. 111, cite Freemann, *Norm. Conq.*, III, p. 143. Mais je ne saurais l'affirmer. Il arrive souvent que Wace nous dise que G. est au courant de ce que fait Harold.

Il faut avoir lu Wace pour comprendre ici l'ultimatum de G. et ses préparatifs pour la bataille. On voit aussi que toutes les scènes se déroulent dans l'ordre du poète.

Al duc Guillaume
[l'enveia,

Que samedi le re-
[querrai (v. 6859)
E samedi me com-
[batrai.

Hic domus incenditur.

Scène ajoutée par le dessinateur pour montrer sans nul doute que la guerre est commencée et que les Normands incendient les maisons. Cf. les explications nombreuses et subtiles données par Planché, par Freemann et F. Rede, p. 113.

Donc se seigna, le
[hauberc prist,
(v. 7553, sq.)
Baissa son chief, de-
[denz le mist,
Laça son helme e
[ceinst s'espée,
Que un vaslet out
[aportée.
Son boen cheval fist
[demander,
Ne poeit l'en meillor
[trover

Hic milites exierunt de Hestenga et venerunt ad prælium contra Haroldum regem.

Toutes ces scènes sont reproduites par notre artiste. On peut se rendre compte que souvent le titre latin n'indique pas exactement la représentation.

. . . .
Gautier Giffart l'out
[amené (v. 7563).
. . . .
Son gonfanon fist
[traire avant
(v. 7598)
Que le pape lui en-
[veia,
. . . .
Li dus le prist, sus
[le dreça,
Arme furent tuit li
[baron, (v.7689,sq.)
Li chevalier e li
[gueldon.
La gent a pie fu bien
[armee,
Chascun porta arc
[e espee ;
Sor lor testes de fer
[chapels,
A lor piez liez lor
[panels.

Normant firent treis
[compaignies,
(v. 8011)
Por assaillir en treis
[parties;
En treis compagnes
[se partirent
E treis compaignes
[d'armes firent.

Hic Willelm dux interrogat Vital si vidisset exercitum Haroldi.

Iste nuntiat Haroldum regem de exercitu Willelmi ducis.

Ces scènes ne se trouvent pas décrites par Wace, mais on voit que le duc G.. comme aussi Harold est informé de la marche des ennemis. Aucune source historique ne mentionne ce nom.

Devant le ior de la
[bataille (v. 7157)
Qu'ele deveit estre
[sainz faille,
Parla li dus a son
[barnage,
Alques lor dist de
[son corage.

Hic Willelm dux alloquitur suis militibus ut prepararent se viriliter sapienter ad prælium contra Anglorum exercitum.

Wace fait parler le duc la veille de la bataille à ses soldats.

Chascun (des An-
[glais) out son hau-
berc vestu.(v. 7995)
Espée ceinte, al col
[l'escu.
Granz haches tin-
[drent en los cols,
Donc il quident fe-
[rir granz cols ;
A pie furent serree-
[*ment...*

Le dessinateur aurait emprunté la scène à Gaimar

Le dessinateur pour montrer la longue armée des Normands, son intrépidité au combat, l'ordre de bataille, a dû consacrer à cet objet les tableaux de LX à LXV et placer l'armée au moment où elle rencontre les Anglais qui combattaient à pied. Les archéologues français ont voulu re-

v. 1150), attestée aussi par Henri de Huntingdon (v. 1140-1154), et Wace, [v. 8035,

Un des Franceis [donc se hasta,
Devant les altres [chevalcha,
Taillefer ert cil ape- [lez
Joglere estoit hardi [assez ;
Armes avoit e bon [cheval
S'ert hardiz e no- [ble vassal.
Devant les altres il [se mist,
Devant Engleis mer- [veilles fist,
Sa lance prist par le [tuet
Com si ço fust un [bastonet,
Encontre mout halt [la jeta,
E par le fer receue l'a
Traiz fez issi geta [sa lance.

connaître (mais je ne saurais être aussi affirmatif qu'eux) dans le premier cavalier de l'armée de G. le jongleur Taillefer, car au-dessus de sa tête on peut voir mal dessinés un tronçon d'épée et deux lances dont les fers sont dirigés l'un du côté des N. et l'autre du côté des A. J'ai dit que je n'étais pas sûr de cette interprétation, car Taillefer tiendrait une lance munie d'un gonfanon.

Benoit, (v. 37394, [sq.).

Son chef desarme [en la bataille

Hic est dux Willelmus.

Le dessinateur a peint cette scène. Guillaume de Poitiers avait dit que

E del heaume e de la
[ventaille;
En si perillos leu
[mortal,
Ou fenissent tant
[bon vassal,
Mostrer se vout
[apertement
Que bien sachent
[certainement
Qu'il est toz seins e
[toz seurs,
Qu'a lui tornera li
[bons eurs.

devant l'effroi des Normands le duc s'était montré. Mais on peut se rendre compte, par la scène qui suit, que c'est bien Benoît que l'artiste a en vue.

Benoit (v. 37414,
[sq.)
Dunc vint poignant
[quens Eustace,
Que le duc effreie e
[manace.

(Les historiens de la deuxième moitié du XIIe siècle prétendent que le comte Eustache de Bologne contribua fortement au succès de la journée. La tapisserie a voulu rappeler ce fait.)

E TIUS

A côté du duc, on voit un chevalier qui tient à la main un gonfanon et de l'autre montre le duc Guillaume. Il n'a pas comme le duc une massue; on lit au dessus l'inscription en partie détruite mais découverte par M. Stothard (*Archeologia*, XIX, p. 184) Eustatius. Ce serait le comte de Boulogne, très puissant seigneur, mais non plus ce *vassal* qui cherche à fuir. Le

dessinateur l'a représenté combattant bravement à côté du duc, preuve de la date relativement récente de la broderie. M. Planché a reconnu même le blason de cette maison : Tourteaux. On peut aussi l'affirmer (*Journal Brit. Archæol. Assoc.*, XXIII, p. 153). Nous aurions là l'attestation évidente de l'âge de la tapisserie et, qui plus est, la preuve de la naissance, vers le dernier tiers du XII[e] siècle, des armoiries.

Normant archiers,
[qui ars teneient,
[(v. 8163, sq.).
As Engleis mult es-
[pes traeient,
Mais de lor escuz
[se covreient,
Que en char ferir
[nes poeient,
Ne por viser ne por
[bien traire
Ne lor poeient nul
[mal faire,

On voit que les archers représentés au bas de la tapisserie envoient des flèches sans but et que le dessinateur a voulu illustrer le passage de Wace.

Conseil pristrent [qu'en haut traireient :
Quand les saetes [descendreient,
Desus les testes lor [charreient
Et es viaires les fer-[reient.
Cest conseil ont li [archier fait :

Guert vit Engleis [amenusier (v. 8845, sq.)
Vit qu'il n'i out nul [recovrier
Vit son lignage de-[chaeir ;
De sei garir n'out [nul espeir :
Fuir s'en volt, mais [ne poeit,
Kar la presse toz [tens creisseit.
Atant poinst li dus [si l'ateinst,
Par grant air avant [l'empeinst ;
Ne sai se de cel colp [morut,
Mais ço fu dit que [pose iut.

Hic ceciderunt Lewine et Gyrd fratres Haroldi regis.

Wace parle longuement de la mêlée mais il est incertain sur la mort de Gyrd. Oderic Vital croit à la mort de l'un d'eux, mais Guillaume de Poitiers, Robert de Thorigny, la chronique Saxonne, Benoit, etc., les font mourir à Hastings.

Benoit :

Que Heraut ert mort [a devise
E le plus de sa gent [occise
E sis frere e barons [plusors (v. 37528, sq.)

En la champaigne [out un fossé, v. 8110.
Normans l'aveient [adossé ;
En belivant l'orent [passe.
Ne l'aveient mie es- [garde
Engleis ont tant [Normanz haste
Et tant empeint e [tant bote,
Elfosse les ont fait [ruer,
Chevals et homes [*iambeter*.
Mult veissiez homes [*tumber*,
Les uns sor les al- [tres verser
Et trebuchier et a- [denter
Ne s'en poeient re- [lever.

Hic ceciderunt simul Angli et Franci in prœlio.

Le dessinateur a rendu cette scène presque mot à mot. On ne peut pas dire qu'à partir de la bataille il y ait un ordre aussi rigoureux. L'artiste a choisi les scènes qu'il voulait représenter les unes avant les autres.

Un haubergol aveit

Hic Odo Episco-

L'artiste a suivi

[vestu (Odon) (v. 8142, sq.). Desore une chemise [blanche, Le fu le cors, lee la [manche; Sor un cheval tot [blanc seeit, Tote la gent le co- [noisseit, Un baston teneit en [son poi(n)g ; La ou veeit le grand [besoi(n)g, Faiseit les chevaliers [torner E la les faiseit ares- [ter.	*pus baculum tenens confortat pueros.*	cette scène qui n'est décrite que dans Wace. On peut voir les Normands qui se retournent. Ils avaient été épouvantés par le fossé.
	Hic Franci pugnant et ceciderunt qui erant cum Haroldo.	Wace, qui décrit la bataille très longuement, a pu fournir au dessinateur quelques scènes. Voyez celui qui abat d'un coup de hache le chevalier et peut-être même le cheval, etc., mais ici l'imagination de l'artiste pouvait se donner libre cours.
Herault a l'estandard [esteit, (v. 8831-2)	*Hic Harold Rex interfectus.*	Le dessinateur a figuré ensemble deux

A son poeir se def-
[fendeit.
Issi avint qu'une
[saete, (v. 8185, sq.)
Qui devers le ciel ert
[chaete,
Feri Heraut desus
[l'oil dreit,
Que l'un des oilz li a
[toleit.
E Heraut l'a par air
[traite,
Getee l'a, mais ainz
[l'out fraite.

Vint un arme par la
[bataille, (v. 8837.
sq.)
Heraut feri sor la
[ventaille,
A terre le fist trebu-
[chier.
A ço qu'il se volt
[redrecier,
Un chevalier le ra-
[bati
Qui en la coisse le
[feri,
En la coisse parmi
[le gros,
La plaie fu de si en
[l'os.
L'estendart ont a
[terre mis (v.
8856-7).

moments de la bataille, il a peint tout d'abord Harold près de l'étendard au moment où il reçoit une flèche dans l'œil droit, qu'il retire aussitôt, puis, au moment où un chevalier lui coupe la cuisse, Benoit raconte d'une autre manière cette mort. (V. 37445).

On voit le dragon qui est à terre.

E le rei Heraut ont [ocis...	
Idonc ont bien a- [parceu (v. 8869, [sq.) E li alquant reconeu, Que lor estandart ne [parut; E la novele vint e [crut, Que mort esteit He- [raut por veir, Ne quident mais se- [cors aveir, De la bataille se par- [tirent, Cil qui porent fuïr [fuïrent.	*Et fuga verterunt Angli.*

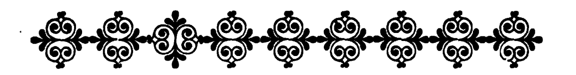
Après avoir montré la concordance presque complète du récit de Wace et de la tapisserie de Bayeux, je crois inutile d'insister sur les quelques fables d'Ésope représentées par notre artiste ; mais je ne pense pas qu'il les aurait dessinées ainsi dès 1070, car si on les étudie avec soin, on peut voir que la perspective n'y fait nullement défaut, et que, si le dessin laisse à désirer, ces croquis n'en sont pas moins rendus avec une très grande fidélité. Faut-il invoquer aussi tous ces animaux qui décorent les

bords de la tapisserie et insister tout particulièrement sur ces léopards, sur ces chameaux, sur ces tigres, sur ces cigognes, flamants, etc.? Quand on analyse toutes ces variétés animales, on se rend compte qu'il était nécessaire que Philippe de Thaon, prêtre anglo-normand, eût publié son bestiaire. Je ferai surtout remarquer que les figures ne sont pas dessinées à plat, comme c'est le cas pour les animaux du xie siècle, mais que l'artiste nous les donne vivants et animés. Et si ces détails, malgré leur importance, ne peuvent amener une pleine conviction, ils rendent tout au moins hésitant, éveillent le doute; s'ils ne servent pas à déterminer la date de ce travail, ils fournissent néanmoins un complément de preuves pour le bien fondé de ma critique.

Je dois encore dire deux mots au sujet de la date du Roman de Rou. E. Du Méril et Andresen, et en particulier ce dernier, qui a étudié pendant de longues années le Roman de Rou, publié par lui, pensent que Wace a écrit cette œuvre bien avant 1170-1175. Ils ne croient pas que ce septuagénaire ait pu nous donner un poème aussi vivant et aussi long. M. G. Paris combat la théorie de M. Andresen, et les renseignements fournis par M. G. Paris sont d'un si grand poids que je ne saurais me prononcer

pour la négative. Le poème de Wace a donc été composé vers 1170 et la tapisserie a vu le jour quelques années après.

Je conclus donc que le Roman de Rou a servi de base à la tapisserie, que l'artiste a ajouté quelques détails fournis par d'autres auteurs contemporains du chanoine de Bayeux, Il me reste à prouver que toutes les scènes qu'il a reproduites sont la description exacte de la vie qu'il avait sous les yeux. Ce sera le sujet du chapitre suivant.



CHAPITRE II

Les différentes classes de la société

La société se divisait pendant le moyen âge en trois catégories bien distinctes [1] : Un puissant évêque a soin de nous l'apprendre. Ce sont ceux qui défendent le sol, ceux qui prient pour les âmes, enfin ceux qui labourent et travaillent. Rois à la tête des ducs et des comtes, évêques entourés des clercs et des moines, gens du commun et vilains : telle est la hiérarchie des classes que nous trouvons encore à la fin du moyen âge [2]. La tapisserie de Bayeux nous

1. *Triple ergo Dei domus est, quæ creditur una. Nunc orant, alii pugnant, aliique laborant.* Adalberonis carmina (Bouquet X, p. 70, v. 297) (An. 1006).

2. J'ai à remercier mes bons amis Prou, Simon Wilmotte et M. le Professeur Suchier des renseignements bibliographiques qu'ils ont bien voulu me fournir.

montre aussi ces trois classes[1]. C'est tout d'abord le Roi, qui reçoit les hommages des grands, puis les ducs et les comtes qui ont, eux aussi, une petite cour de chevaliers, de *milites* à qui ils octroient des bénéfices en retour du service militaire. Ces derniers arrivent prêts à combattre, tenant à la main le « penon » aux « connaissances » du duc ou du comte. Ils se pressent autour de lui pour le défendre. Ce sont aussi les *bachelers*, les *écuyers*, tous ces *ministeriales* occupés aux soins domestiques, comme aussi instruits à l'art de combattre. Autour d'eux gravite tout un monde nécessaire à la guerre, à l'attaque des châteaux, charpentiers, maçons, ouvriers de toutes sortes employés à confectionner des machines capables de lancer, grâce à leur hauteur, des pierres dans la ville investie ou de faire pleuvoir des traits sur les soldats

1. Al plain vindrent, lances levees.
Li baron orent gonfanons,
Li chevalier orent penons.

(Wace, *Roman de Rou*, v. 6528-30.) La tapisserie de Bayeux illustre ce texte. Je cite l'édition de Frank Rede Fowke. On peut aussi se servir de celle de J. Comte : *La Tapissérie de Bayeux*. Paris, Quantin. Elle reproduit avec un très grand soin toutes les scènes de la tapisserie.

ennemis placés sur les remparts. Ils accompagnent sans cesse l'armée et quelques-uns sont renommés pour leur habileté [1].

La seconde classe est représentée par le clergé, mais c'est à peine si on le voit deux ou trois fois. Il apparaît au moment de l'agonie du roi Édouard, assiste à son enterrement, consacre le nouvel élu Harold et combat à côté du duc [2]. La troisième ne pouvait trouver place au milieu de ces *milites;* aussi le dessinateur

1. Cf. La tapisserie de Bayeux. J'indiquerai simplement le numéro de la scène représentée : *pour les charpentiers,* scènes XXXVII, XXXVIII. Wace mentionne les instruments dont se servent les ouvriers figurés sur la tapisserie. *Roman de Rou,* v. 6533.

Li charpentier qui empres uindrent,
Granz coignies en lor cols tindrent,
Doleures e besagues
Orent a lor costez pendues.

pour les ministeriales, les varlets, cf. scènes XL : ils portent les armes, XLVI, ou font sortir les chevaux des navires, XLVIII : ils vont chercher des vivres, XLIX, ou aident à faire la cuisine. On en voit d'autres qui servent le repas, L : ou présentent au seigneur les chevaux sellés, LIV.

2. Cf. scène XXXII, XXXI, XXXIII. L'évêque bénit les mets, LI : il encourage les guerriers, LXXII.

l'a-t-il indiquée dans la bordure de la tapisserie. Le vilain est pour ce monde *courtois* le dernier degré de la hiérarchie. Il remplit les métiers les plus bas. Il garde les troupeaux, cultive la terre. Les poètes le montrent toujours laid, aux traits repoussants. Il a du reste des vêtements mal faits, d'une étoffe grossière : une cotte courte et des souliers bas. En hiver, il porte un vêtement de peau de mouton et souvent une cape. Et quand on le voit sur le champ de bataille, il est toujours mal armé, il n'a, le plus souvent, qu'une massue dans la main. Mais, comme il conduit les troupeaux, il devient un excellent archer, car il doit les défendre contre les animaux féroces. On l'utilisera donc de plus en plus [1].

Notre artiste, en peignant les horreurs de la guerre, les maisons brûlées, les champs dévastés, les animaux domestiques dérobés, montre les maux sans nombre qui pèsent sur cette classe [2].

1. Cf. scène VII, bordure : des serviteurs qui chassent des animaux, à l'aide de chiens; scène XI, bordure : des paysans qui labourent; d'autres sonnent du cor pour annoncer la chasse et aussi scène XIII, bordure.

2. Je ne dirai rien de certaines scènes très risquées qui sont représentées dans la bordure. Leur

Ces trois classes se reconnaissent aux costumes qu'elles portent. On ne saurait confondre le *miles* avec le clerc tonsuré ou le vilain. Aussi nous est-il indispensable de voir si les vêtements représentés par la tapisserie sont les mêmes que ceux décrits par les poètes ou les écrivains de la seconde moitié du XII[e] siècle. Parlons tout d'abord de la société aristocratique. Il nous faut établir deux catégories de vêtements : ceux portés par les chevaliers, en temps de paix, soit en voyage, soit à la chasse, et ceux qu'on revêt au moment du combat ou dans les grandes solennités.

Commençons donc par le costume civil. Le roi Édouard est assis sur un siège, recouvert d'un tapis brodé aux riches bordures, dont les bras sont ornés de têtes de lions et dont les pieds sont munis de griffes. Il est vêtu d'une tunique longue, serrée à la taille par une ceinture, aux manches étroites, plissées et décorées

signification n'est point difficile à déterminer, mais on ne saura jamais pourquoi notre artiste les a placées là. Les archéologues anglais ont cherché à donner un sens à ces scènes de débauche, mais en vain. Ces représentations seules suffiraient à faire naître des doutes sur la date proposée par eux, mais n'insistons pas davantage.

d'orfrois, si aimés au XIIe siècle [1]. Il tient le sceptre à fleurs de lys et porte une couronne à

1. Cf. Scène I. Les sceaux représentent aussi les rois ou les princes assis sur un fauteuil décoré de têtes de lions ou d'animaux, témoin le sceau de *Philippe Ier*. 1082. Mais les rois portent des vêtements courts; cf. *Édouard le confesseur*, 1059; *Guillaume II* (1087-1110) *roi d'Angleterre; Henri Ier* (1100-1135). *Étienne, roi d'Angleterre* (1135-1154). *Louis le gros*, 1108. L'artiste a figuré sur la tapisserie, XXX, XXXIII, les vêtements longs décrits par les poètes et que les dignitaires portaient dans les grandes cérémonies. Ce sont la tunique longue ornée d'orfrois et le grand manteau qui descendait jusqu'à terre. Cf. W. Heidsiek. *Die ritterliche Gesellschaft in den Dichtungen des Chrestien de Troies*. Greifswald, 1883, pour les étoffes avec orfrois. Cf. Oderic Vital, VI 5 p. 30 : cf. Albert d'Aix, *H. J.* 16, p. 310. Les vêtements étaient bordés de larges orfrois, *ibidem*, VII, 20 p. 572, XII, p. 697. On est étonné de la richesse du costume dès le XIIe siècle. La civilisation orientale fit sentir promptement son influence. Le luxe augmenta aussitôt. Quelques sceaux du Languedoc publiés par Blancard nous donnent la reproduction de ces bordures. Cf. *Constance, duchesse de Toulouse*, 1194. Je crois inutile de reproduire les nombreux textes de Guill. de Malmesbury, de Roger de Hoveden, de Suger, etc.

trois fleurons fortement accentués [1]. On ne

1. En ce qui concerne *la représentation de la couronne*, il faut remarquer que celle-ci n'est point fermée, qu'elle n'a pas des petites croix comme fleurons, mais bien des fleurs de lys. Le dessin de ces fleurons nous reporte déjà à la deuxième moitié du XIIe siècle. Cf. pour le XIe l'album d'Altenelk où on trouve rassemblées la plupart des couronnes du XIe : cf. *Revue de l'art chrétien* 1890, M. Prou, *Dessin du* XIe *siècle*. La miniature reproduit le roi Philippe Ier portant une couronne très haute et terminée par trois boules. Il est revêtu d'une tunique courte. Le catalogue des monnaies du British Museum ne peut rien donner, car les couronnes des pl. XXXI et XXXII sont tout à fait différentes de celles de la tapisserie, cf. H. Grueber et Keary, Londres, 1893. *A catalogue of English Coins in the British Museum*, vol II. Les grands *Recueils des monnaies féodales* de Poey d'Avant, 3 vol. in-4°, et les recherches de Engel sur *La numismatique des Normands de Sicile et d'Italie*. Paris, 1884, in-4°, ne fournissent aucune indication exacte. On peut voir cependant, par l'étude des couronnes à fleurons, que nous avons deux types. Le plus ancien, nous donne une couronne dont un seul fleuron, celui du milieu, est vu complètement, tandis que les deux autres sont dessinés de moitié. Ce n'est que vers le deuxième tiers du XIIe qu'on trouve le second type : les trois fleurons dessinés complètement. Je ne puis

saurait trouver un exemple semblable en 1070-1080. Combien différentes celles qui se trouvent soit sur les miniatures, soit sur les sceaux ou monnaies de cette dernière période. Les pieds reposent sur un tabouret assez mince et sont chaussés de petits souliers qui s'arrêtent aux chevilles. C'est bien le *solers* du XIIe siècle. Il était sans nul doute lacé sur le pied, mais on ne saurait l'apercevoir. Je ne puis affirmer si ces souliers étaient peints. Édouard porte la barbe, elle n'est pas tressée comme celles que nous montrent les monuments antérieurs, mais au contraire fine, peu fournie, et la moustache s'arrête en dessous du nez, comme dans les

faire ici l'histoire du sceptre surmonté d'une fleur de lys. Cf. scène I, et celui plus riche, ayant à son sommet une croix que tient Harold : scène XXXIII. Cf. aussi celui de *Louis le Gros*. Il est à trois branches. Les différents sceptres fournis par les manuscrits et les sceaux ne sauraient donner aucune représentation semblable à celle de notre tapisserie. Il en est de même du globe, surmonté d'une croix, Scène XXXIII, car le sceau de *Guillaume le Conquérant* la possède. Cette représentation dure à travers tout le XIIe siècle ; cf. les deux sceaux de *Henri II de Plantagenet* (1154-1180), qui se rapprochent des figures de la tapisserie. Cf. aussi celui de *Louis le Jeune*, 1141.

œuvres de la fin du XII[e] ou du commencement du XIII[e] [1]. Il faut faire remarquer que c'est bien le seul personnage — à part le charpentier et le nain — qui apparaît trois fois, portant la barbe; l'artiste a voulu sans nul doute montrer le grand âge de ce royal personnage. Harold, assis sur un trône très élevé est revêtu d'une tunique longue, serrée à la taille par une ceinture, et d'un manteau descendant jusqu'aux pieds, vêtements décrits par les poètes du milieu du XII[e] siècle et portés par les grands dignitaires aux cérémonies royales [2].

Mais, le costume plus simple, porté par les chevaliers soit à la chasse, soit en voyage, est décrit par les romans d'aventures. J'insiste sur ce point, car on a cru qu'au milieu du XII[e] siècle, le vêtement était long. Si l'on excepte le vêtement d'intérieur ou d'apparat, rien de plus erroné. Les personnages figurés sur les monuments anciens de la fin du XII[e] siècle ont, au contraire, les vêtements courts. Les exemples

1. Scène I.

2. Cf. pour les vêtements longs, Léon Gautier, *La chevalerie*, p. 320; cf. A. Hinstorff, *Kulturgeschichtliches im Roman de l'Escoufle und im Roman de la Rose ou de Guillaume de Dol*, 1896, p. 17. Wilhelm Heidsiek, *op. cit.*, pp. 16-23.

en sont fort nombreux. Ce costume se composait en effet d'une chemise en soie ou en lin qu'on ne saurait apercevoir. On la quittait la nuit. Les manches assez courtes étaient le plus souvent cousues. Puis venaient les braies qui couvraient les hanches et descendaient jusqu'aux genoux. Elles étaient en lin, en laine, ou en soie, retenues par une ceinture qu'on ne voyait pas, appelée « Braiel ». Des chausses, le plus souvent en laine, parfois en soie, sorte de bas montant très haut, couvraient les jambes. Les grands personnages avaient l'habitude de mettre un large ruban noué au bas des braies, sorte de jarretière qui maintenait à la fois et les braies et les chausses [1]. Chrétien de Troyes nous fournit un détail précieux pour notre tapisserie. Il prétend que dans le pays de Galles, les chausses et les braies sont d'un seul tenant; elles se portent comme les caleçons de nos jours. Et cela est si vrai que nous voyons les varlets, les *milites* même, occupés à s'embarquer pour la Normandie, s'être débarrassés de ce long caleçon, décrit par l'auteur de Perceval [2].

1. Cf. Tapisserie de Bayeux, scène XIII, XVII.
2. Vêtements courts, cf. Perceval, 8494 (édition Potoin) et Partonopée de Blois, édition, Crapelet V,

On portait aussi des chausses formées par des bandes de laine ou d'étoffe qui enveloppaient les jambes étroitement et étaient maintenues

5057. *Corte chemise*, ce *m'est vis*, *Et un cort pelliconnet gris*. Et *d'un bon vert cort gonele. Li a vestu la damoisiele, Et puis li baille sa çainture De cuir, bien faite, fort et dure*. et 5084 *Puis li affuble son mantel de bon vert et de gris novel*. Perceval, 31,693. *D'une cote vert de cendal*. Cf. Ernest Bormann, *Die Jagd in den altfranzosischen Artus und Abenteuer. Romanen*. Marburg, Elwert, 1887, aussi Erec et Enide, v. 69, cité par Bormann. *Et por aler en la forest. D'une corte cote se nest*. On portait aussi des chausses bien serrées aux jambes : Partonopeus de Blois, v. 5072. Mais on peut voir que les personnages de la tapisserie de Bayeux portent braies et chausses, unies ensemble. Cf. Perceval, 1694 : *Et braies faites à la guise De Gales u l'en fet ensamble Braies et Cauces*. Les souliers étaient très bas et terminés en pointe. Les monuments figurés nous fournissent de très nombreux renseignements sur le costume pendant la seconde moitié du XII[e] siècle. Cf. les chapiteaux du cloître de Moissac, du Musée de Toulouse, ceux du portail de Chartres, les sculptures de la frise de Saint-Gilles, les chapiteaux qui sont au Musée de Cluny, qui proviennent d'une église espagnole de l'extrême fin du XII[e] siècle et exécutés sûrement par des artistes français, etc. Cf. aussi les œuvres d'orfèvrerie, Rupin, *L'œuvre de Limoges*.

soit par de larges rubans, soit par des lanières, semblables à celles de nos chasseurs alpins. On revêtait sur ce costume de dessous une *cotte* en étoffe de laine ou de soie, serrée à la taille, un peu évasée vers les bords [1]. Elle était brodée souvent et un peu échancrée ou ornée d'un galon placé à plat tout autour du cou.

Conques: *Reliquaire dit Lanterne de Saint-Vincent; crosse de Ragenfroi.* La chasse si intéressante de St-Calmine conservée dansl'église de Mozac (Puy-de-Dôme), extrême fin du XIIe siècle, cf. pour les manuscrits, Bibl. Nat., latin 8346. Lavallière, n° 55. Cf. les miniatures indiquées dans mes études sur l'école de Provence, *Moyen âge*, 1899. C'est donc une erreur de croire que pendant la dernière moitié du XIIe siècle, les vêtements étaient nécessairement longs. Nous avons vu qu'il y en avait de deux sortes.

1. Les sceaux reproduisent le même costume que nous voyons sur la tapisserie de Bayeux, Scènes XLI, XLIX. Le vêtement court y domine. La tunique a quelquefois une forme particulière. Elle est fendue au milieu au lieu d'être ronde, XLIX, L; pour le manteau court, LIII; *Jean de Ponthieu* (D. Pic. 24) porte la tunique courte, cf. aussi *Hugues II, vicomte de Chatellerault*, 1170 (DA 1098), qui porte le même costume que celui des chevaliers de Bayeux. Les sceaux nous donnent fort rarement des *milites* en costume civil : de 1100 à 1170 je n'en connais que trois exemples.

Cette cotte courte est serrée à la taille, soit par une ceinture très ornée, soit par le ceinturon qui maintient l'épée du chevalier. Les manches de ce vêtement fort commode sont étroites, un peu plissées sur les bras. Les poètes nous disent qu'elles étaient de différentes couleurs, mais que le vert était préféré. Les pieds sont chaussés de souliers très bas, terminés un peu en pointe [1].

1. Nous avons très peu de renseignements au sujet des souliers. Il y en avait, nous disent les poètes, de plusieurs sortes, le soulier de cérémonie assez bas, terminé en pointe, la botte, qui montait assez haut sur le pied, cf. Perceval, 28494, *hueses* d'Engleterre. Les monuments figurés nous indiquent aussi des bottes très hautes et échancrées, cf. le *trumeau de Souliac, celui de Beaulieu*, etc. Le dessinateur de la tapisserie leur a donné à tous le petit soulier bas terminé en pointe. Cette coutume était usitée déjà au XIe siècle, cf. Adalberon, *l. c.*, v. 96-106: « *Coepit summa pedum cum tortis tendere rostris.* » Oderic Vital croit que cette forme a été importée de l'Anjou par un nommé Robert, attaché à Guillaume le Roux, cf. VIII, XI, p. 323 (an 1090) : *Unde sutores, in calceamentis, quasi caudas scorpionum, quas vulgo pigacias appellant, faciunt, id que genus calceamenti pene cuncti, divites et egeni, nimium expetunt, nam antea omni tempore rotundi subtalares ad formam pedum agebantur, eis que summi et mediocres, clerici et laici, competenter ute-*

La tête de tous ces personnages est nue, et les sources écrites n'indiquent aucun chaperon en usage pendant la deuxième moitié du XIIe siècle [1]. Ce n'est que vers l'extrême fin du XIIe ou mieux, au commencement du XIIIe, que les personnages sont représentés coiffés d'un chaperon ou d'une sorte de casquette. Des textes indiquent qu'on portait quelquefois un surcôt par dessus cette cotte, mais je ne saurais dire la forme de ce vêtement. Lorsqu'on sortait, on revêtait un manteau long ou court, en soie, orné d'orfrois, doublé souvent de fourrure et retenu au milieu de la poitrine comme celui d'Harold, ou sur l'épaule gauche, par un fer-

bantur », cf. p. 325. Je crois que le bout du soulier était non seulement pointu, mais se relevait sur le pied. Oderic Vital, XI, II, p. 208 : *Et in summitate pedum suorum caudas scorpionum gerunt.*

1. Je ne sais vraiment pas comment Quicherat a pu écrire que les personnages de la tapisserie étaient coiffés de bonnets « ayant la forme de béret ou de calotte ». C'est vraiment à croire qu'il ne l'avait jamais vue, cf. Quicherat, *Histoire du costume,* p. 136 : « *La plupart des personnages figurés sur la tapisserie de Bayeux, les fantassins, les marins, les valets d'armée aussi bien que les seigneurs en habit de cour ou de voyage portent indistinctement le bonnet* (*!*). »

moir, petit ou grand, simple ou richement orné. Le manteau court était le plus fréquent, car il laissait les mouvements du bras complètement libre.

Le costume militaire que nous trouvons sur la tapisserie de Bayeux est aussi le même que celui décrit, soit par Wace lui-même, soit par les écrivains de cette période [1]. Il se compose

1. Cf. pour la description de Wace, v. 6522, sq. :

Donc issirent li chevalier,
Tuit arme e tui haubergie,
Escu al col, elme lacie.
Ensenble vindrent al gravier,
Chascun arme sor son destrier.
Tuit orent ceintes lor espées,
Al plain vindrent, lances levées.
Li baron orent gonfanons,
Li chevalier orent penons.

Cf. v. 7583, sq. :

Le dus fist chevals enseler,
Plusors en fist tries sei mener,
Chascun out à l'arcon devant
Une espee bone pendant,
E cil qui les chevals menerent
Lances acerees porterent.
Donc furent arme li baron
Li chevalier e li gueldon.

On voit souvent suspendu à la selle le fourreau de l'épée : Scènes VII, IX, XII, XV, etc.

tout d'abord d'un haubert, cotte de mailles, aux manches courtes, échancrée au bas et pourvue d'un *petit pantalon* descendant jusqu'aux genoux, qui permet de monter à cheval. Ce sont *les pans* du haubert[1], nous voyons sur la tapisserie qu'ils ne sont pas flottants, mais cousus et formant culotte. Ce vêtement devait se mettre en général par en bas, comme nos caleçons et avait sans nul doute une ouverture au milieu pour permettre de passer la tête et les bras. On consolidait ensuite par des lacets ou des courroies en cuir cette échancrure. Si nous n'avions pas la scène où des écuyers, des varlets transportent les armes dans les navires, nous pourrions croire, à cause de la difficulté de la bro-

1. Je n'ai pu retrouver cette forme sur les sceaux des XI[e] et XII[e] siècles. Mais ceux qui se rapprochent le plus de la tapisserie de Bayeux sont *Geoffroy Plantagenet*, 1149 (D. N. 20) ; *Eudes* (D. N. 27), 1155 ; *Henri Plantagenet* (1154-1180) [revers] ; *Raoul, seigneur de Fougeres* (D. 268 N.), aussi (269 N.), 1160 ; très intéressants pour l'âge de la tapisserie : *Thierry d'Alsace, comte de Flandre*, 1160 (D. fl. 136) ; *Philippe d'Alsace* (D. Fl. 138). 1170 ; *Bouchard IV de Montmorency* (D. A. 234), 1177 (même costume que sur la tapisserie) ; *Raoul, comte de Soissons* (D. P. 35), 1183 ; *Guillaume de Hommet* (P. N. 15), 1190.

derie à représenter les cottes de mailles, que ce sont des vêtements, sur lesquels on a placé de distance en distance de petites plaques de métal ou des anneaux; en un mot, on pourrait voir là des *broignes*, non plus, comme autrefois, de simples cuirasses. Mais cette scène nous prouve le contraire et le dessin de ces cottes ne saurait tromper. *C'est bien le haubert à mailles que portent ces chevaliers*. Nous n'avons donc plus — chose bien digne de remarque — la *broigne*, qui, comme dit Du Cange, couvrait seulement la poitrine « *Brunia quod pectus tegat* ». Elle avait été en usage à l'époque carolingienne et avait marqué une décadence dans l'armure défensive. Cette décadence devint de plus en plus sensible à la fin de cette période, car la main d'œuvre avait baissé et il ne fut plus possible aux ouvriers de continuer la technique gallo-romaine. On fabriqua donc une cotte en cuir très courte, doublée et rembourée, comme nos plastrons d'escrime, sur laquelle étaient placées des plaques de métal plus ou moins nombreuses, plus ou moins grandes; puis, avec le temps, on attacha des petits anneaux de fer, simples ou doubles, qui protégeaient ainsi la partie la plus exposée du chevalier : la poitrine. Ces mailles avaient une très grande souplesse, car Anne Comnène, nous décrivant les cui-

rasses des croisés, *loricæ,* nous dit qu'elles étaient composées de mailles qui se replient et se courbent *comme des écailles* et sont à l'épreuve des traits les plus perçants [1].

1. Les renseignements que nous possédons sur le costume militaire au XIe siècle sont fort rares. Les historiens qui l'ont décrit s'appuient sur des monuments figurés qui ne sont pas de ce siècle, cf. Max Jahns, *Handbuch einer Geschichte des Kriegwesens.* Leipsig, Brunow, 1880, et San Marte, *Zur Waffenkunde des ælteren deutschen Mittelalters*, Quedlinbourg, 1867 (excellent travail). Parmi les monuments cités, le cavalier qui se trouve sculpté à l'église Saint-Julien de Brioude n'est pas du XIe, mais du XIIe siècle. Le chevalier représenté au cloître de Saint-Aubin, à Angers, indiqué par Demnin, *Guide des amateurs d'armes* (Paris, Renouard), est aussi de l'extrême fin du XIIe. Il est nécessaire de ne pas accepter les miniatures invoquées comme des œuvres des Xe et XIe siècles. Une revision fort sévère s'impose ; on comprendra que je ne puisse l'entreprendre ici. Le chapitre consacré par Quicherat demande la même revision. Les manuscrits qu'il cite ne sauraient trouver place dans sa description. Ils sont postérieurs. La tapisserie de Bayeux, qui lui a facilité sa tâche, doit être aussi retranchée de tous les manuels qui traitent de l'histoire du costume. A la rareté des monuments figurés s'ajoute encore celle des sources écrites. Elles sont en latin

Ce fut le système employé, je crois, jusqu'à la fin du xie siècle; car nous retrouvons la *broigne* dans la chanson d'Alexis et dans les récits de la première croisade [1]. Les écrivains

et les écrivains emploient toujours l'expression *lorica* pour désigner l'armure, sans aucune description. Cette appellation désigne en même temps la simple cuirasse et la broigne (*brunia*), mentionnée aussi par l'auteur de la *Vie de S. Alexis*. Cf. pour le xie siècle, Adalberon, *Carmen ad Rolb*, v. 136-140 « *Insuper apponas sibi loricamque triplicem* », cf. aussi Raoul Glaber, II, 3, casque et cuirasse, III, 2. Guillaume de Jumièges se sert aussi de la même expression, I, X, p. 787, *loricatus locatur in feretro*. Aussi II, 4, p. 790, *Triplicique lorica indutus*. Mais il montre qu'on ne connaissait pas de son temps en Normandie la cotte de mailles.

1. Cf. les historiens des croisades (collection de l'Histoire occidentale). Pierre Tubeuf, IV, 6, p. 34, *vendentes suos clypeos* et *loricas nimis optimas et galeas*, même terme dans Albert d'Aix, I, 7, p. 277; Balduin, III, 51, p. 169, *super hamatas loricas*. Cf. les auteurs anglais, Henri de Huntingdon, IV, p. 376, *lorica calefacta jam non resistente*. Gesta Tancredi, 52, p. 645; *loricæ ferreæ*, dans Albert d'Aix, VII, 70, p. 553. Faut-il voir des hauberts dans ces désignations ou simplement des cuirasses? Je ne saurais l'affirmer, mais je crois plutôt à des armures fort simples, formées de petits anneaux et descen-

de la première croisade, et avec eux Oderic Vital, s'étonnent, vers 1119, de voir des guerriers armés de hauberts et de chausses de mailles. Ce dernier écrivain indique avec soin cette nouveauté, mais fait souvent mention de l'ancienne armure. On dirait même que la langue latine n'avait fourni aucune expression pour désigner le haubert, car il est obligé de dire en parlant de ces guerriers : « undique loricati ». Il avait du reste exprimé son étonnement en parlant des Agulans. *Je crois donc que l'usage du haubert, c'est-à-dire de la cotte de mailles, a commencé vers le premier tiers du* XIIe *siècle (1110-1120) et non, comme on l'a dit déjà, au* XIe *siècle.* Il est dû, pour moi, à l'influence des croisades [1].

dant, *annulos loricæ.* Albert d'Aix, II, XXXIV, p. 325. Elles sont aussi appelées *squamosae vestes ferri*, III, 64, p. 384, *humeris squamosas vestes ferri ingerunt, hastis vexilla praefigunt.*

1. Cf. Baudry, I, 24, p. 80, *qui toti ferro loricati neque sagittas neque lanceas timebant, neque præter gladios arma in bellum ferebant.* Oderic Vital, XII, 37, p. 452, an. 1123, emploie aussi la broigne, *lorica indutus*, XII, 39, p. 455; VIII, 2, p. 285, les mailles se rompent « *loricæ rumpebantur* ». On en portait en or, IX, 8, p. 531 *aurea lorica indutus;* quand il veut indiquer le haubert, il a soin de dire *undique*

Mais le *haubert* ne fut pas tout de suite accepté. Il avait à lutter contre une habitude déjà fort ancienne et peut-être même contre la difficulté de le porter. Suger et les écrivains anglais de cette époque nous prouvent encore l'usage de la broigne.

La *broigne* était maintenue soit par des lacets, soit par des nœuds placés de chaque côté, sur le corps du guerrier. Mais à partir des croisades, les riches seigneurs, les chevaliers puissants désirèrent des hauberts très fins, en mailles, et d'une exécution relativement difficile. La main d'œuvre devint sans nul doute plus habile sous l'influence des artistes turcs ou sarrazins ; nos chevaliers purent donc se procurer ainsi des cottes d'une très grande finesse. La broigne fut encore employée jusqu'au milieu du XII[e] siècle, elle vécut côte à côte avec le haubert dont les anneaux n'étaient plus attachés,

loricatus, cf. an. 1119, XII, 18, p. 361. *Ferro undique vestiti erant*. Aussi dans ce combat trois seulement furent tués. Il exprime son étonnement devant les Agulans, IX, 9, p. 544. Suger emploie la même expression : Suger (édit. Delaborde), *vita Lud*. X, p. 42 ; XXV, 99; XX, 86, les chausses de mailles décrites par Roger de Hoveden, I, p. 194 (an. 1138).

mais enchaînés les uns dans les autres. Les poètes, qui nous vantent les mailles serrées et menues du haubert, des chevaliers ont souvent employé l'ancien mot « broigne » pour indiquer celui-ci. C'est surtout vrai pour les chansons de geste de la première moitié du XII[e] siècle. Ils décrivent aussi les coups de lance ou d'épée, qui déchirent une partie de cette armure dont les mailles tombent à terre[1].

1. Weiss (*Kostümkunde des M. A.*, p. 646) veut voir dans le haubert *jaserant* une *lorica* doublée, sur laquelle on aurait cousu des plaques de métal. C'est une erreur. Les chansons de geste indiquent au contraire le haubert. Cf. Otinel (Guessard et Michelant). *On dos li vestent un haubert jaserant, grosse est la maille et derrière et devant;* cf. Renaus de Montauban, p. 35-37. L'épithète de *Jaserant* indiquerait sa provenance. Ce serait à Alger, en Afrique, que cette armure aurait été tout d'abord fabriquée. Diez, *Etym. Wort*, I, p. 162 (jazarino), Victor Schirling. *Die Verteidigungs-waffen im Altfranzosischen Epos.* Marburg, Elwert, 1887, p. 32, dit qu'il a trouvé dans le roman de Foulque de Candie (éd. Tarbé, Reims, 1860, p. 161) : *Tantost vesti l'aubert qui fu fait en Quartage;* mais il perd de vue qu'il fallait une rime en *-age*. La longueur du haubert est indiquée par Mathieu Paris, *Chr. Major*, II, p. 206 « *nam lorica qua induebatur cum se geni-*

Les premiers sceaux équestres n'indiquent pas la *broigne*. Le cavalier est à cheval, vêtu d'une simple tunique courte. Ce n'est que vers la fin du XI[e] siècle que le sceau de Gui de Laval (1095) nous donne une sorte de *broigne*. Mais c'est une longue robe qui descend jusqu'aux pieds, formée de petits anneaux, qu'on dirait collés sur l'étoffe. On peut en dire autant de celle que porte Raoul, comte de Vermandois (1116-1152). Les manches de cette tunique sont assez larges, tandis que la robe de Gui de Laval en est privée. On ne saurait donc parler d'un type unique; mais sa forme, ainsi que sa longueur, devait varier suivant les provinces. *La première cotte de maille que nous fournissent les sceaux, c'est celle de Hervée de Dancy* 1120[1]. Elle ne descend que jusqu'aux

bus ejus allideret ». Pour les monuments figurés, cf. vitraux de l'abside de Saint-Denys, le manuscrit fonds Sorbonne 267, B. N.; Bibl. de Bruxelles, n° 9917, la crosse de Ragenfroy (fin du XII[e] siècle); le guerrier a le même costume que ceux de la tapisserie; cf. la frise de la façade d'Angoulême et les chapiteaux de N.-Dame du Port, à Clermont-Ferrand.

1. Cf. sceau de *Guy de Laval*, 1095 (D. A. 2554), de *Raoul comte de Vermandois* (1116-1152), *broigne*

genoux et, à partir de cette époque, son usage devint de plus en plus général. Sa coupe ne changea pas. Les sceaux nous prouvent qu'elle fut employée pendant tout le XIIe siècle et durant le premier tiers du XIIIe siècle [1]. Vers la fin du

aux manches courtes de *Charles le Bon* (1119-1127) (D. art. 27), *Henri Ier* (1100-1135) est vêtu d'une simple tunique courte sans mailles, *Étienne, roi d'Angleterre* (1135-1154), a le même costume. *Hervée de Dancy* (1120) a la première cotte de mailles courte, elle fut employée jusqu'au deuxième tiers du XIIIe siècle. *Robert de Gouvix* (D. N. 295); de *Mesnil-Fuguet* (D. A. 405); *Louis, comte de Blois*, an. 1202; *Gautier de Gournay* (1207); *Guillaume de Gué,* 1211; *Roger Gernet* (A. D. 283), 1207; *Bernard V, comte de Comminges* (1226).

1. Les sceaux nous fournissent : 1° des hauberts quadrillés; cf. ceux de *Raoul, comte de Vermandois,* 1146; *Raoul Seigneur de Fougères*, 1160; *Guillaume de Hommet*, 1190; *Richard de Hommet*, 1191 (D. 15 N), 1190; *Richard de Martinvert* (D. 392 N.); *Simon de Villers* (fin du XIIe siècle); 2° cottes de mailles annelées: *Gérard de Picquigny,* 1190; *Gui de Laval* (3e tiers du XIIe siècle), cf. supplément, 2491, *sceau qui réprésente un chevalier vêtu d'une cotte de mailles annelée.* On le croit sans preuve du XIe siècle. Le casque est orné d'un volet, et l'épée est semblable à celles de la seconde moitié du XIIe siècle. Le harnais du cheval donne aussi cette date. Je place

XIIe siècle, on porte sur cette armure une sorte de cotte sans manches qu'on appelle *cotte d'armes*[1]. Je l'ai rencontrée pour la première fois en 1182, sur le sceau de Hugues de Chaumont. Elle est d'un usage même fort rare à la fin du XIIe siècle.

Les archéologues qui ont accepté la date de 1070-1080 se trouvent un peu embarrassés devant ces cottes de mailles si bien indiquées. Les uns les passent sous silence, les autres parlent au contraire de *brugnies* portées par les chevaliers. Et que diraient-ils si on leur montrait combien plus simple devait être le costume guerrier des Saxons, à la bataille d'Hastings, protégés par l'armure semblable à celles des Carolingiens. Notre artiste l'ignorait même et, vivant un siècle plus tard, il a revêtu les Anglais de la cotte de mailles et leur a donné la lance, le grand

ce sceau, non au XIe siècle, mais bien vers 1155. La tapisserie nous fournit des cottes de mailles quadrillées et annelées.

1. Pour la cotte d'armes, cf. *Hugues de Chaumont* 1182 (D. A. 1807); *Jean de Mortain* (D. 48 N.), 1189; *Pierre de Gamache* (D. A. 2254), 1195; *Ansel de Garlande* (D. Ar. 2259), 1195; *Artur Ier, roi de Bretagne*, 1195.

bouclier oval et la hache danoise dont parle Wace.

Le haubert comprenait aussi « une coiffe », sorte de capuchon de mailles. Elle ne fut pas unie tout d'abord à la cotte, mais tout à fait indépendante de l'armure. Cette armure déjà plus complète ne fut portée que par des chevaliers fort riches, mais les monuments figurés nous prouvent que son emploi devint avec le temps plus étendu. C'est le moment où fut faite la tapisserie de Bayeux, car nous pouvons voir que chaque *miles* la porte. Je ne saurais dire, — vu le silence des écrivains latins — si elle consistait à l'origine en une coiffe fourrée et très forte, en cuir ou en drap, sur laquelle on avait attaché des petites plaques de métal ou des anneaux; mais ce qu'on peut garantir, c'est qu'à l'époque de notre monument, la coiffe de maille est d'un usage général [1]. Les poètes

1. Oderic Vital, H. N., XII, 18, p. 361, *capicium loricæ: Super caput feralem ictum gladio intulit, sed capicium loricæ specialis patricii caput illæsum protexit.* (an 1119). On la voit pour la première fois sur le sceau de *Guy de Laval* (1095), mais elle est d'un usage général à partir du deuxième tiers du XII[e] siècle, et elle continue à être employée pendant le premier tiers du XIII[e]; cf. l'excellent travail de

nous disent que, par dessous ce capuchon de mailles, les chevaliers avaient l'habitude de porter des bonnets en laine assez souples pour amortir la dureté de la coiffe.

Le chevalier porte sur la tapisserie de Bayeux un vêtement de dessous. Est-ce « la cuirie », sorte de justaucorps assez fort qui descendait jusqu'aux genoux, pourvu de manches longues mais étroites. Ce n'est pas le « bliaut » qui était plus long et je ne puis croire que ce soit simplement la chemise [1]. Il fallait un autre

Aron Sternberg, *Die Angriffswaffen im altfranzösischen Epos*, Marburg, 1886, et celui de Volkmar Bach, *Die Angriffswaffen in den altfranzösischen Artus-Romanen*, Marburg, 1887.

1. Le Bliaut dépassant sensiblement la cotte de mailles est indiqué d'une manière exceptionnelle sur le sceau de *Thierry d'Alsace*, 1128, sur celui de *Guillaume, comte de Nevers*, 1140. Il devient dans la seconde moitié du XIIe siècle de plus en plus long et flotte au vent. Cf. *Baudoin*, V, 1176 (D. Ar. 60); *Guermond de Picquigny* (1178-1186); *Anseric de Montréal*, 1180; *Guillaume de Mello*, 1185; *Hugues de Chaumont*, 1182; *Jean de Corbeil* (D. A. 1888), 1196; *Hugues de Fontanes* (D. P. 325), fin du XIIe siècle; *Gautier Tyrel*, D. P. 646, fin du XIIe siècle. Sa longueur augmente à mesure qu'on avance. *Mathieu de Gamaches*,

vêtement pour amortir les coups de lance. Aussi, le dessinateur a-t-il placé sous la cotte de mailles une tunique un peu plus longue, mais je ne crois pas, comme le prétendent les poètes avec leur exagération habituelle, que ces vêtements aient été fort nombreux : ne vont-ils pas jusqu'à indiquer six vêtements portés par le chevalier en dessous de la cotte. La tapisserie semble montrer, chose singulière, que certains chevaliers portaient leur haubert sur la chair, mais notre artiste se contredit en dessinant ainsi les morts, car il a revêtu les combattants d'une tunique qui dépasse le haubert [1].

On peut voir que les chevaliers portaient des *chausses* de mailles [2]. Mais elles sont encore fort

1190; *Pierre de Gamaches,* 1195; *Arthur I, duc de Bretagne* (D. N. 333), 1202; *Guillaume de Semilly*, C[t] XIII (D. A. 539); *de Seran,* D. 541, N.; commencement du XIII[e], D. 332 N. *Guillaume de Gué* (D. 300 N). *Guillaume de Bonnebosq* (D. N. 123), 1212.

1. Cf. Scène LIV.

2. Elles sont mentionnées dans Wace, *Roman de Rou*, v. 7700.

Chevaliers ont hauberts e branz
Chauces de fer, helmes luisanz,

rares, et l'artiste les a seulement indiquées lorsqu'il a décrit le costume militaire du duc Guillaume ? Je crois surtout qu'il n'a pas voulu compliquer le travail des brodeuses déjà fort long. Ces chausses étaient sans nul doute retenues par des courroies en cuir et descendaient jusqu'au milieu du pied. Les poètes en font mention et particulièrement Wace[1].

Les souliers « solers », étaient semblables à ceux portés tous les jours par le chevalier, mais ils étaient pourvus d'éperons. On les enfonçait, grâce à une petite pointe derrière le pied, et ils étaient soutenus par des courroies qui passaient dans une boucle et qu'on serrait

Escus as cols, es meins lor lances
Et tuit orent fait conoissances

Les chausses de mailles apparaissent assez tard sur les sceaux. *Raoul, comte de Vermandois*, 1146; *Geoffroy Plantagenet*, 1149 ; *Raoul de Fougères*, 1161; *Philippe de Carteret*, 1167; *Thibaut de Crepy*, 1167; *Philippe d'Alsace*, 1170; *Bouchard IV de Montmorency*, 1177 ; *Guy Villers le Bel*, 1207; *Geffroy, fils d'Henri II*, 1185; *Roger de Mortemer*, 1183.

1. La cotte d'armes, sorte de tunique qu'on plaçait sur le haubert, apparaît à l'état isolé vers 1180. cf. *Jean de Mortain*, 1189 (D. 48 N.) ; *Hugues de Chaumont* (D. A. 1807), 1182.

sur le pied. Ces éperons, le plus souvent en acier, quelquefois en or ou en argent, étaient dits *aigus*, *tranchants*, *brunis* et *forbis*. Les sceaux du XIIe siècle reproduisent la forme de l'éperon porté par les chevaliers de la tapisserie de Bayeux, mais je dois avouer que sur les sceaux, le *miles* a très rarement l'éperon. Il faut ajouter que celui-ci se termine toujours par une petite pointe pyramidale durant tout le XIIe siècle.

Les monuments antérieurs nous montrent les guerriers coiffés *d'un casque*[1]. Il est tout à fait

1. Il faut éliminer le sceau de l'abbaye de Saint Georges de Rennes catalogué aux Archives comme étant du XIe siècle. Il représente un *miles à cheval*, revêtu de la cotte de mailles, coiffé d'un casque conique à nasal, tenant en arrêt une lance munie d'un gonfanon. Le casque est pourvu de deux petits rubans attachés par derrière. Douet d'Arcq l'avait mentionné comme étant de 1040 à 1050! Cf. supplément 1561, celui de *Garni de Souvigné*. (Touraine) D-A. N° 2325. Douet d'Arcq nous dit dans sa préface, sans aucune preuve du reste, que ce sceau appartiendrait aux premières années du XIIe (1100), mais il se montre plus prudent quand il en fait l'analyse. Le chevalier est coiffé d'un casque conique à nasal, il tient une épée avec gorge, et son écu est vu en dedans. Il est vêtu d'une cotte de

simple. C'est bien à tort qu'on a cru que le casque conique était, dès le XIe siècle, pourvu d'un nasal. Les auteurs latins n'en font aucune mention et les sceaux ne l'indiquent pas. Aussi, peut-on dire que *le casque fut tout d'abord conique sans nasal,* témoin, le revers du sceau de Guillaume le Conquérant. Il en est de même de celui de Guillaume II (1087-1100). Les exemples sont assez nombreux pour permettre une telle affirmation. Gui de Laval, Baudoin, roi de Jérusalem Robert Ier, dit le Frison, portent un casque sans nasal.

Mais vers 1115 la mode change. *Le casque pourvu d'un nasal fait son apparition sur le sceau équestre de Baudoin à la hache*, et à partir de cette époque, les seigneurs le portent presque toujours, témoin Charles le Bon, comte de Flandre, Raoul de Vermandois (1116-1152), Hervé de Dancy, 1120. La forme du casque pourvu d'un nasal de Mathieu de Montmorency (1125-1155), se rapproche beaucoup de celle de la tapisserie.

Les sceaux nous montrent que le casque conique à nasal ne fut pas le seul employé pen-

mailles assez courte et la selle de son cheval est ornée d'une housse munie de franges! Ce sceau appartient sûrement aux années 1150-1170.

dant le premier tiers du XIIe siècle. Nous trouvons bien souvent le casque conique simple. Mais on voit déjà, vers la seconde moitié du XIIe, que des formes nouvelles apparaissent ; je veux parler des casques cylindriques arrondis [1] et ceux à timbre plat. *Le premier exemple du casque cylindrique arrondi est de 1169.* Il est figuré sur le sceau équestre de Bau-

1. Sur les trente sceaux datés que nous possédons de 1169-1180 sept nous fournissent seulement le casque cylindrique arrondi. Nous avons de 1190-1200 quarante-cinq sceaux datés dont six ont la forme d'un cylindre arrondi, et dix possèdent celle d'un casque carré. Enfin sur les dix-sept sceaux sans date, mais qui appartiennent au XIIe siècle, deux seulement possèdent des casques à timbre arrondi pourvu d'un nasal.

1° Casque arrondi : *Philippe d'Alsace,* 1170. Il est muni d'un volet, appendice flottant souvent frangé, quelquefois orné de boules à son extrémité. Il ressemble à celui que porte Guillaume lorsqu'il fait Harold chevalier, *Ives comte de Soissons,* 1172. (sans volet). *Eudes seigneur de Ham,* 1177 (sans volet). *Conon comte de Soissons* (1178-1180). *Eudes seigneur de Ham* 1179. *Geffroy fils de Henri II,* de 1180-1190. Il est très peu employé.

2° Casque carré : *Philippe de Beaumont,* 1190. *Gerard, vicomte de Laonnois. Gérard, vidame de*

douin V, comte de Hainaut [1]. Mais nous devons ajouter que *le casque conique à nasal est la forme la plus usitée, il est d'un usage très fréquent pendant tout le* XIIe *siècle et persiste encore jusqu'en 1230, date où il disparaît*. C'est ce que prouve l'étude minutieuse des sceaux.

On trouve, à l'état exceptionnel il est vrai, une forme particulière, un casque qui sans être modifié à sa partie postérieure possède deux étroites bandes de métal qui font le tour des joues, tout en laissant à découvert une partie du visage et se joignent au nasal. *Nous pouvons citer un premier exemple de ce casque en 1190*. Cette forme se répand peu à peu, durant les quinze premières années du XIIIe siècle, puis subit quelques modifications : la plaque qui couvre une partie de la figure s'allonge de plus en plus et cache

Laonnois, 1190. *Ansel de Garlande*, casque carré à visière fermée. *Jean de Nesles*, 1196. *Beaudoin d'Arras*, 1196. *Hugues, chevalier de Auchy*, on dirait que ce casque est presque fermé. *Gui de Moimont*, 1198. *Jean de Villers*, *Guislain*, 1198. *Enguerrand de Picquigny*, 1199.

3° Nous possédons aussi du XIIIe siècle douze sceaux datés qui conservent encore la forme du casque conique à nasal, 1200 à 1230.

1. Scène LXXIII.

déjà tout le visage. On pratiqua de petits trous sur ces plaques pour permettre la respiration. La partie postérieure du casque resta longtemps la même ; mais déjà en 1211 elle s'est allongée et descend jusqu'au menton, témoin le sceau de Gaucher de Joigny. Elle vient rejoindre alors la partie antérieure qui cache complètement le visage : c'est ce que montre le sceau de Louis VIII (1214). Cette enquête permet donc d'affirmer, par la méthode expérimentale, c'est-à-dire par l'étude chronologique des sceaux, que le *casque fermé descendant jusqu'au cou ne se présente pas au* XIIe *siècle*, qu'il ne fait son apparition *qu'en 1214 ou 1217 et que ce n'est qu'à l'état isolé qu'on a, dès 1190, des heaumes présentant sur la partie antérieure des plaques, assez étroites du reste, protégeant une partie des joues et venant se joindre au nasal.* Cette constatation est d'une très grande importance pour la datation de certains manuscrits.

Les chevaliers du duc Guillaume portent le casque conique à nasal. La tapisserie nous prouve que cette partie était mobile et qu'elle pouvait se lever ou s'abaisser à volonté [1]. On mettait ainsi à nu le visage, tout en inclinant un peu le casque, ce qui n'était pas le cas

1. Scène XXV.

en 1070-1080, puisque les auteurs latins de la conquête nous disent que Guillaume, pour se faire reconnaître, enleva tout à fait son casque. Ce heaume était formé de quatre bandes d'acier, bien soudées, qu'on appelait « bares ». Il se terminait un peu en pointe et les poètes lui donnent l'épithète *d'acu, d'agu*. Il était « luisant ». Comme il avait à affronter les mauvais temps, pluie et neige, il était souvent peint ou simplement vernis. D'autres plus riches, témoin celui que porte Guillaume au moment où Harold est fait par lui chevalier, étaient ornés de fleurons peints ou niellés. Mais je ne crois pas qu'il soit nécessaire de tenir compte des décorations inventées par nos poètes. Ils nous disent, en effet, qu'on décorait les heaumes de pierres précieuses, d'émail, etc.

Peut-on affirmer aussi que le heaume de la tapisserie de Bayeux ait été attaché par des courroies. Je ne puis l'affirmer, tout me porte à croire au contraire, en tenant compte des casques portés par les varlets, lors des préparatifs de la flotte, qu'il était placé sur la tête, sans être maintenu au cou par des cordons, mais je l'avoue, les poètes nous indiquent des heaumes lacés et les écrivains latins gardent le silence. C'était en Poitou, à Vienne, en Provence, à Pavie, et surtout en Orient qu'on fabriquait les

meilleurs heaumes. Comme le heaume était lourd, les chevaliers le suspendaient à l'arçon de la selle, lorsqu'ils étaient en marche, et ce n'était qu'au moment du combat qu'on le plaçait par dessus la coiffe. On peut voir ainsi combien les armes autrefois fort simples se compliquaient de plus en plus.

Parlons maintenant des armes défensives et offensives. C'est tout d'abord le bouclier appelé l'*escu* par nos poètes. Il était en général en bois, formé à l'origine de quatre planches dites les *ais*, très solidement ajustées. On donnait au bouclier la forme bombée ou voutée à l'intérieur. Cela nécessitait une technique déjà plus savante. La planche principale qui occupait le centre de l'écu, appelée « la maistre ais » servait d'appui à une boucle assez forte, le plus souvent ornée, creuse ou pleine, où venaient se heurter les épées des ennemis [1]. Des reliques

1. Le premier sceau qui montre l'écu vu de face est celui de Thierry d'Alsace (1128), mais inutile de dire que les deux manières de le porter persistèrent durant le XIIe siècle. On ne saurait donc déduire de là aucune date. La tapisserie a du reste les deux manières. La forme du bouclier arrondie vers le haut a duré aussi pendant tout le XIIe siècle et ce n'est qu'à la fin de ce dernier qu'on a déjà un écu

étaient placées quelquefois dans cette boucle pour protéger les combattants. Le bouclier ainsi préparé était recouvert de cuir solidement attaché et ensuite vernis pour le protéger contre les intempéries. Quelle était la forme de l'écu au moment de la conquête d'Angleterre ? Était-il complètement rond ou déjà un peu ovale ? Je ne saurais le dire. Les sceaux même de la fin du XI[e] siècle ne connaissent pas la forme ronde, témoin l'écu que porte Guillaume le Conquérant. Mais, comme les sceaux équestres donnent le bouclier vu en dedans, je ne puis préciser.

plus petit en forme de cœur; mais le bouclier de la deuxième moitié du XII[e] est fort grand et couvre tout le corps. *Anselme, comte de S. Paul*, 1145 ;*Enguerrand, comte de S. Pol* (1148); *Bouchard, seigneur de Guise* (1155); *Eudon*, 1155;*Robert de Vitré*, 1158; *Guillaume II, duc de Nevers*, 1160; *Anselme de Garlande*, 1165 ; *Gui de Montjay*, 1167. Ce dernier écu se rapproche de celui de Bayeux(Demay,Picard,485). On pourrait multiplier les exemples pour les années 1170-1180. Je ne connais qu'un écu rond. Anseric de Montréal, 1180. L'écu apparaît en forme de *cœur* a l'état isolé en 1190. *Girard, vidame de Laonnois*, 1190; *Jean de Villers*, 1198; en forme *de cœur losangé*, *Manassès de Conti*,1194; *Guillaume de Guê* (1211); *Gautier de Gournay*. 1207.

Lorsque les Français, comme on les appelait à Constantinople, se présentèrent à l'empereur Alexis, ils portaient des boucliers « ovales » creux par dedans et luisant par dehors sur lesquels les traits lancés retournaient avec impétuosité contre ceux-mêmes « de qui ils partaient ». Je crois cependant que le bouclier a dû être rond pendant tout le XIe siècle, puisqu'encore dans le premier tiers du XIIe siècle les poètes lui donnent l'épithète de « reon ». Notre artiste a néanmoins dessiné les deux formes. L'écu long et pointu est celui des Français, l'autre, rond et fortement bouclé au milieu, appartient aux Anglais. Mais il est facile de se rendre compte que le bouclier rond ne devait pas être le dernier terme du développement de cette arme. Il ne protégeait que médiocrement le corps. Il était nécessaire de chercher une forme plus longue et à la fois moins pesante, mieux adaptée à la nouvelle tactique militaire où les arcs vont de plus en plus jouer un rôle. On eut recours à un écu plus long, plus grand, et terminé en pointe, appelée « targe » qu'on voit en général sur les monuments de la deuxième moitié du XIIe siècle [1]. Les sceaux nous montrent qu'on

1. Les sceaux reproduisent jusqu'à la fin du

conserva encore fort tard la boucle, témoin l'écu orné d'une boucle qui figure sur l'émail du Mans, écu représentant, à mon avis, Geoffroy Plantagenet, fils de Henri II, roi d'Angleterre. Il a la même forme que ceux de la tapisserie, qui en sont privés.

Le chevalier devait être fort habile à manier l'écu. Il le plaçait suivant le combat, tantôt au dessus de sa tête, tantôt serré contre sa poitrine, quelquefois il l'élevait jusqu'au bord du casque ou s'il était à pied le tenait plus bas. Lorsque la bataille commençait, le combattant prenait l'écu par une courroie qui traversait deux anneaux, soudés à l'intérieur du bouclier et qu'on nommait « *énarmes* ». Ceux-ci furent placés plus haut, quand le bouclier devint plus long et pointu. C'est ainsi que nous pouvons les voir dessinés par notre artiste. Quand, au contraire, les chevaliers allaient à cheval se

XII[e] siècle, la boucle souvent très forte. Cf. *Guillaume de Sémilly*, c[t]. du XIII[e]. *Niel de Montbray* (XIII[e] c[t]); *Eustache de Noyon*, 1209; *L'écu de Gérard, prévot de Douai*, 1207, semblable à celui de Bayeux; *Guillaume de Pertheville* c[t]. du XIII[e], même dessin que sur la tapisserie. On peut dire que déjà la boucle tend à disparaître au commencement du XIII[e].

rendant à une localité indiquée, ils suspendaient autour de leur cou l'écu à l'aide d'une courroie appelée *guiche*. Le bouclier était placé toujours du côté gauche. Cette courroie devait être très solide. La tapisserie nous montre ce deuxième mode de porter l'écu, qui indique déjà une époque plus récente [1].

Le dessinateur a placé sur un grand nombre d'écus des ornements. Ce sont tantôt des lions, des léopards, tantôt des dragons, des motifs décoratifs géométriques. Les poètes appellent ces ornements des « *connaissances* ». Par eux on savait alors la famille du propriétaire de l'écu et quelquefois même le corps de troupe du chevalier. J'ai recherché avec soin le moment précis de cette innovation sans pouvoir arriver à un résultat satisfaisant. Je crois cependant que « les connaissances » ont été tout d'abord peintes sur les gonfanons et les penons des lances des chevaliers. Les auteurs latins et surtout ceux qui ont écrit sur l'histoire des croisades parlent souvent de ces bannières, qui faisaient reconnaître aussitôt les ducs et les comtes, mais ils se taisent sur les ornements individuels peints sur les boucliers. Je crois donc très volontiers

1. C'est vers 1160 qu'on voit sur les sceaux cette manière de porter l'écu.

que ce n'est pas dans la première partie du XII[e] siècle, qu'on a placé ainsi les ornements sur les écus [1]. Ce n'est que plus tard que ces

1. Nous avons sur la tapisserie un grand nombre de boucliers qui ont reçu soit des ornements géométriques, soit des animaux. Ce sont les connaissances dont parle Wace v. 7704. La chanson de Roland les connaît v. 3090, elle renferme même une expression que j'ai retrouvée quelquefois dans les romans d'aventure. V. Perceval, 9678, 9679. Dans Benoit, *Chronique des ducs de Normandie*, II, 18827; on trouve *conoissances* associé à *erseignes*. Les sceaux, de leur côté, nous fournissent des indications précieuses. 1° bouclier sans armoiries : *Conon de Bretagne*, 1162; *Gui de Montjay*, 1167; *Chatillon*, 1168; 2° avec des ornements : *Raoul, comte de Vermandois*, 1146; *Robert de Pierrepont*, 1170; *Simon de Beaufort*, 1182; 3° avec des animaux : *Philippe d'Alsace*, 1170; *Conon, comte de Soissons*, 1178-1180 : lion passant ; *Raoul de Nesle*, 1186 : lion; *Mathieu III, comte de Beaumont-sur-Oise*, 1189 : lion; *Philippe de Beaumont* : lion; *Baudoin d'Arras*, 1196 : lion; *Jean de Nesle*, 1196 : lion; 3° écu portant quatre faces. *Aubri de Dammartin*, 1185; *Pierre de Courtenai*, 1184. Ceux qui se rapprochent le plus, comme ornementation, de la tapisserie de Bayeux, sont ceux de *Roger de Vitré* (1158-1161), *de la ville de Soissons* (2° moitié du XII[e] siècle), *de l'abbaye de S. Victor*. Cf. tapisserie de Bayeux. 1° ornements géométri-

signes devenant fixe ont donné les armoiries. Disons aussi que des villes étaient célèbres pour la fabrication des boucliers. C'est Poitiers, Limoges, Toulouse, Lyon, Vienne, qui ont des ateliers fort connus. Le bois d'Aragon, qui servait à leur confection, était fort recherché à cause de sa dureté.

L'épée est l'arme du chevalier par excellence. Elle se compose d'une lame (branc) et d'une poignée (helt ou puing). Le helt est la partie saisie par la main droite, elle est souvent tissée d'or ; puis viennent les quillons de l'épée, en général très richement décorés, dus le plus souvent à l'habileté d'un très grand orfèvre. L'or et l'argent ont aidé à les confectionner et souvent même le pommeau de l'épée se termine par une boule. Il n'est pas rare que cette partie contienne des reliques. La lame de l'épée est très longue, large et plate. Ce ne sont plus celles du XIe siècle, plus petites et fort courtes, mais

ques, XXV, LVIII, LX, LXI, LXVII. 2° Animaux, VIII, XII, XIII, LXXV. Mais c'est vers 1180 qu'on trouve sur les sceaux des armoiries : *Guillaume de Mello*, 1185 : merlettes ; *Gérard de Boulogne*, 1181 : trois tourteaux ; *Guillaume, comte de Joigny*, 1881 ; *Pierre Gamaches ; Ansel de Garlande*, 1195 : lion ; *Gui de Moimont*, 1198 : trois barres, etc.

bien celles qui apparaissent sur les sceaux dès 1150. Ces lames étaient à deux tranchants. On y gravait souvent des inscriptions qui indiquaient le propriétaire, le nom de l'épée. Si elle avait été achetée en Orient, on y trouvait des inscriptions arabes, même des ornements, des arabesques niellées, témoin la belle épée que Guillaume tient à la main, au moment ou Harold jure sur les reliques de lui conserver le royaume d'Angleterre [1].

1. Les sceaux nous fournissent un grand nombre d'épées. On peut constater que vers le deuxième tiers du XII[e], les quillons se recourbent vers la lame, cf. scène XXXIII, cf. *Ebrard de Puisieux*, 1148; *Raoul comte de Vermandois*, 1146; D-P. 38. Son épée est longue, épaisse et à quillons droits, elle tend à se rapprocher de celles de Bayeux, mais le modèle qui ressemble beaucoup à celui de la tapisserie apparaît vers 1180-1190 : les épées grandes et longues. Cf. *Bouchard, seigneur de Guise* (D. P. 369) 1155, lame déjà un peu longue et assez large. Celles de la tapisserie sont sans gorge au centre. Cf. *le sceau du comte de S. Paul, Anselme* (D. f. 286), 1150; *Enguerrand de Candavène*, 1150 (D. Ar. 69.); *Raoul de Fougères*. (D. 268 N.), 1160; *Thibaut de Crépy*, 1167; On voit déjà le modèle de la grande épée. *Garin de Saint-Berthevin*, 1174; *Ives comte de Soissons*. (D. P. 33), 1172; *Conon de Pierrefons*.

Les ateliers de Poitiers, de Pavie, de Pise, de Vienne et de Cologne étaient les plus célèbres. L'Orient, du reste, avait fourni des modèles remarquables qui avaient eu pour conséquence de rendre plus habiles les ouvriers occidentaux. L'épée était enfermée dans un fourreau (fuere) qui était quelquefois d'une très grande richesse. Les sources nous parlent même de fourreaux décorés d'orfrois, mais nous pouvons voir sur la tapisserie que ceux qui servaient à la guerre étaient d'une très grande simplicité. Ce n'est pas, en effet, le costume de parade que l'artiste a voulu nous montrer, mais bien celui qu'on portait, soit en voyage, soit sur le champ de bataille. Ce fourreau était maintenu par une ceinture, souvent assez large, en soie ou en cuir, décorée de plaques en métal précieux, or, argent ou orfrois [1]. Ce ceinturon était attaché autour des

1171. *Philippe d'Alsace* (1170); *Eudes, seigneur de Ham*, 1179; *Baudoin V.* (D. 60 Av.), 1176; *Guillaume de Mello.* (D. P. 451) 1185; *Gerard comte de Boulogne*, (D. 26 Av.), 1187; *Robert de Bethune, avoué* d'Arras (D. Ar. 79), 1182; *Pierre de Courtenai*, 1184.

1. Le fourreau n'apparaît que fort tard sur les sceaux. *Guillaume de Blois*, 1138, 1177, 1198, 1202. On voit sur *le sceau de Guillaume III, comte de Nevers* et sur celui de *Guillaume IV* que l'épée est pas-

reins par une boucle. C'était le « neu » du baudrier. L'épée était placée au côté gauche du chevalier et, détail qui a son importance, nous pouvons voir que déjà le ceinturon forme un tout complet, semblable à celui de nos officiers, témoin l'épée portée par Harold au moment où il se présente dans la grande salle de Gui, comte de Ponthieu.

Inutile de dire que les épées étaient fort chères aux chevaliers : c'était l'ami fidèle, le compagnon le plus sûr. Il ne s'en séparait jamais, le jour elle était à ses côtés, la nuit elle reposait sur son lit, à la portée de sa main; à sa mort elle était placée sur sa poitrine, formant ainsi par ses quillons une croix, symbole de sa foi. La manière dont on a porté l'épée a varié. Il est hors de doute que les soldats, les varlets l'ont suspendue à leur cou pendant le XIe siècle[1], et maintenue par un baudrier en soie ou en cuir. On appelait cela les « renges », mot qui figure dans *Alexis* et dont l'étymologie est germanique. Ce n'était qu'après avoir été nommé chevalier qu'ils pouvaient la porter placée autour des reins. Notre tapisserie nous avertit

sée à sa ceinture. Les chevaliers du duc de Normandie le portent à cheval. Scène XX, XXIII, XXIV.

1. Sceau de la ville de Soissons (XIIe siècle).

que ce temps est déjà loin, car on peut voir des varlets qui viennent de dérober des animaux, munis de leurs épées suspendues à leur ceinturon [1]. Indiquons même la manière toute particulière de porter l'épée sous la cotte de mailles. Le fourreau est caché par le haubert. On a pratiqué une ouverture par laquelle le fourreau de l'épée passe. Cette échancrure ne laisse voir que la partie supérieure du fourreau, nouvelle preuve du temps relativement récent de notre monument [2].

Les poètes du XIIe siècle nous disent qu'en temps de guerre, ou en voyage, le chevalier avait à sa selle une épée dans un fourreau, quelquefois même un grand couteau. C'était déjà une complication de maintenir ainsi par des courroies cette épée ou ce couteau. Nous pouvons reconnaître le bien fondé des descriptions des poètes : la selle du comte Gui en fournit un exemple.

La lance est aussi l'arme du chevalier. Comme

1. Scène XLVIII.

2. La scène XXV est intéressante, parce qu'elle nous montre Guillaume donnant la colée à Harold. L'épée passe sous la cotte de mailles, à l'aide d'une échancrure, laissant seulement la poignée à nu ; cf. aussi scène LXX.

l'épée c'est l'arme noble par excellence. La tapisserie nous montre en effet que les chevaliers seuls la portent. Les *milites* qui accompagnent les grands dignitaires l'ont toujours à la main. L'armiger qui se tient à côté du duc Guillaume, les messagers qui vont vers le comte Guy ont la lance. Ces armes sont à cette époque très longues et fort minces et se composent de deux parties : *le fust ou la hanste*, et *le fer*. Le pommier, le sapin et surtout le frêne ont servi à faire le *fust* des lances. Cette partie est polie, souvent ronde, quelquefois carrée. Dorée, ornée souvent de dessins géométriques, elle doit être résistante. On lit même dans les poètes qu'on avait l'habitude de placer une poignée en peau là où la main devait la saisir, mais la tapisserie ne l'indique pas. Notre artiste les a dessinées très fines et très minces.

La seconde partie de la lance consiste en un morceau de fer, dessiné en triangle, et terminé en pointe, il était presque toujours en acier, « *à fer tranchant et lé* ». Les arêtes étaient très fines et même quelquefois munies au sommet de crochets qui faisaient des blessures fort dangereuses. Les sources indiquent des fers de lance niellés. On peut voir que les lances étaient très longues. Le *miles*, qui est dans le palais du duc à Rouen, tient une lance dont l'extré-

mité touche le plafond de la salle. C'est une observation que Wace fait en parlant des lances des combattants normands.

Le bois de la lance devait être avant tout résistant, car le chevalier privé de sa lance devait combattre à l'épée, c'est-à-dire se rapprocher de son adversaire. Les poètes nous montrent que c'était néanmoins bien souvent le cas et qu'il fallait combattre alors avec des tronçons de lance. Ce n'était qu'à la dernière extrémité qu'on tirait l'épée.

Il était de règle de porter la lance de la main droite, mais dans les marches la lance est tenue très droite, l'extrémité inférieure reposant sur l'étrier. C'est ainsi que la portent les chevaliers dessinés sur la tapisserie. Au moment du combat la position changeait ; le chevalier tenait sa lance appuyée « sur la partie feutrée » de la selle. *La lance sor le fautre, l'escu au piz poignant* disent les poètes. C'était la partie rembourrée de la selle, placée entre les deux arçons. On pouvait ainsi donner un coup plus violent; cependant la tapisserie nous montre que la lance est tenue d'une manière arbitraire par les chevaliers, suivant l'attaque de l'adversaire.

Les lances étaient fabriquées surtout dans le midi de la France à Valence, à Montpellier, à

Toulouse et à Vienne, à Saragosse en Espagne, à Benevent, en Italie. Celles des Turcs étaient très renommées [1].

On voit que les Anglais se servent encore de javelot, c'est l'*atgier* de la chanson de Roland. Quelques saxons en tiennent jusqu'à quatre dans les mains, tandis que les Français ont la lance [2].

On attachait, à l'extrémité du fût de la lance, le *gonfanon*, petit drapeau qui indiquait par ses couleurs et ses ornements la vassalité ou le fief du chevalier. Ce *gonfanon* était maintenu par de petits anneaux ou attaché sur le bois de la lance à l'aide de trois ou quatre clous dorés. Usage d'une date récente. Nous savons, en effet, que dans les armées franques les bannières étaient usitées, mais la coutume de placer au haut de la lance le *fanon* du seigneur devait être inconnue. Les sources se taisent sur ce point important. Raoul Glaber remarque avec étonnement que Geoffroy Martel, fils de Foulque Nerra, plaça vers 1050 au haut de sa lance la bannière du saint. Cet exemple, à coup sûr

1. La représentation des lances sur les sceaux ne saurait donner aucune indication précise, car la forme est toujours la même.

2. Cf. scène LXVI.

isolé, nous montre cependant la tendance de la part des grands personnages à placer un petit drapeau au bout de leur lance pour se distinguer de leurs *milites*. C'est ce que nous indique les sceaux équestres de Guillaume le Conquérant et de Guillaume le Roux. Ils tiennent une lance munie d'un gonfanon. Mais avec le temps, et surtout avec l'influence des croisades, cet usage se généralisa. Les *milites* placèrent les « *connaissances* » de leur seigneur et formèrent ainsi sa « mesnie » [1]. Aussi les poètes font une distinction entre le *gonfanon* et le *penon*. L'un était un drapeau rectangulaire, l'autre avait la forme d'un triangle. Ce dernier était le signe commun des *milites*, vassaux d'un seigneur. Les deux formes se trouvent représentées sur la tapisserie de Bayeux. Le *gonfanon* fut tout d'abord peint de diverses couleurs : rouge, blanc, violet, etc., mais on arriva bien vite à

1. Cf. Raoul Glaber III, 40 cf. Abbon. I. v 154, v 592. Le *signifer* portait seul un drapeau au haut d'une lance, mais les chevaliers du *senior* n'en avaient point ; pour les arabes, M. H. Derenbourg a eu la bonté de me signaler les travaux de Freytag. *Einleitung in das Studium der Arabischen Sprache*. Bonn 1861, p. 262-264. Hughes. *Dictionary of Islam*, Londres, 1896, p. 606 et 607.

broder des signes distinctifs : oiseaux, croix, animaux. On peut voir même que dès le milieu du XIIe siècle, on a des ornements particuliers : lion, dragon, léopard, croix, etc. Notre artiste a dessiné avec soin un *gonfanon*. C'est celui du comte de Boulogne, Eustache, dont les troupes facilitent la victoire. Il se tient à côté du duc, le gonfanon déployé et ceux qui ont défendu la date de 1070-1080 sont obligés de reconnaître que ce sont déjà « les tourteaux » armoiries des comtes de Boulogne [1].

1. Ces bannières qui étaient terminées par des franges avaient tout d'abord une couleur unique. Les écrivains s'accordent avec la chanson de Roland. Cf. Robert H. J. VIII, 18, 835: *Candidis vexillis*, III, 10, p. 761, *comes normannus aureum vexillum in destra vibrans;* Fulcher H. J. III. 17 p. 343. *rubicundum vexillum*, III, 2. p. 392, *hasta, in qua signum pendebat album;* Oderic Vital, VIII, 17, 37, *nigerrima vexilla;* Albert d'Aix H. J. VI, 59 p. 303 ; IX, 3 p. 592 *vexillis ostreis* p, 407. Cf. X, 7, p. 634. Fulcher H. III. 32, p. 414, *suum album signum*, elles avaient des franges Henry Hoveden. VI : p. 376. Et semper linguæ *vexilli ejus volitabant super capita Turcorum.* On les reconnaissait à distance. *Gesta Tancredi*, 83, p. 665. Foucher, H., 22, p. 348. Cf. chanson de Roland, V. 1800. E gunfanuns blancs e vermeilz e blois. Il serait nécessaire de faire une étude

Le cheval était l'animal préféré du chevalier. On ne saurait comprendre *un miles* sans son « destrier ». Aussi occupe-t-il une place importante dans nos chansons de geste. C'est le coursier, le cheval de combat. Alerte, fort, toujours un étalon, bien formé, rapide, il est la joie des héros. Il n'obéit qu'à leur voix. C'est l'animal aristocratique par excellence, car ne savoir pas monter à cheval c'est être roturier et, comme les guerres sont si fréquentes, le destrier devient l'ami le plus fidèle du *miles*. Il possède un nom qu'on redit sans cesse, il partage les joies, les dangers de son maître, et contribue à la victoire. Les poètes nous parlent des prix fort élevés de ces destriers et on peut voir qu'un chevalier n'est considéré que par sa valeur, ses belles armes et son magnifique destrier.

sur les armées musulmanes, à l'époque des croisades, et de décrire les bannières et les étendards qu'ils avaient. Prutz, *Kulturgeschichte der Kreuzzüge*, Berlin, 1883, p. 190-192 et p. 540, prétend que les croisés prirent aux Arabes ce goût immodéré pour les étendards. Ce n'est que bien plus tard que les bannières portent des armoiries. Cf. Scène LXXVII et le sceau de Gérard, comte de Boulogne, 1181. L'écu est orné de tourteaux comme sur le gonfanon de Bayeux.

Je ne saurais dire, si les beaux chevaux que nous voyons représentés sur la tapisserie de Bayeux sont sortis de la Normandie ou de l'Angleterre, ou s'ils proviennent des élevages de l'Allemagne ou de la France du Nord. Je laisse le soin de nous l'indiquer à M. Frank Rede. Ce n'est pas ici le lieu de traiter une question aussi importante. Disons cependant que l'artiste a eu deux manières de dessiner les crinières des chevaux : tantôt il laisse de longs crins retomber sur le cou, tantôt il indique des crinières fort courtes, entrelacées par un long ruban [1]. Les chevaux

1. Les sceaux représentent toujours des chevaliers à cheval, mais ce n'est que vers 1150-1180 que nous trouvons des représentations tout à fait semblables à celles de la tapisserie. On voit deux sortes de crinières aux chevaux, la première longue, divisée en plusieurs mèches, cf. scène IX, l'autre courte maintenue droite par des rubans; cf. scène II. Les archéologues pensent que les chevaux dont la crinière est courte appartiennent à la race anglaise. Les sceaux ne sauraient fournir aucun renseignement utile, car ils représentent le cheval au repos. Ce n'est que vers 1150 que le cheval, monté par le seigneur, est plus vivant. Cf. le sceau de *Jean de Mortain*, 1189 : le cheval court : *Hugues III*, *duc de Bourgogne*, 1183 : il va au pas. *Enguerrand*, *comte de S. Pol*, 1150. Celui de *Phi-*

sont aussi représentés comme ayant des couleurs variées, j'ai déjà dit cette singularité. Ce n'est que vers le milieu du XIIe siècle que naquit la mode de ces chevaux ainsi bigarrés. Les poètes des romans d'aventures indiquent avec soin ces nuances variées et si multipliées que Jahns pense que ces chevaux devaient être peints [1] ! La manière de tresser les crinières, le soin de les détacher en longues boucles, nous prouvent sans nul doute une époque bien plus récente que celle de 1070-1080.

Les chevaux étaient très bien harnachés ; leurs mors sont fins et délicats, la bride surtout est très simple mais toujours élégante ; tantôt l'artiste laisse retomber, comme on le fait de nos jours, quelques longues boucles de la crinière

lippe d'Alsace comme à Bayeux, 1170, a les jambes relevées : *Eudes, duc de Bretagne*, 1155. Cf. pour toutes ces positions, scènes XXV, XXVI.

1. Fr. Bangert, *Die thiere im altfranzösischen Epos*, Marburg, 1885, p. 8, 122 ; Adolf Kitze, *Das Ross in den altfranzösischen Artus-Romanen* p. 19. Cf. Perceval, V, 8185. Le cheval avait un des côtés de la tête noir, et l'autre blanc. Cf. un autre qui possédait une partie du corps toute rouge « *comme sans* ». Les deux pieds d'un coursier étaient bruns, tandis que les deux autres étaient blancs. L'auteur a donné un certain nombre de textes.

sur le front, tantôt il a placé un ornement composé de rubans, terminé par un nœud placé au-dessus de la tête du dextrier. Les archéologues qui ont parlé de la tapisserie n'ont pas même vu tous ces petits détails, si bien observés et dessinés, et ils ont jugé *en bloc* cette tapisserie de 1070. .

Les rênes doivent être souples, longues et fines. Notre artiste leur a donné des courbes élégantes. Les harnais de Tolède et de Toulouse étaient très prisés. Ils étaient souvent niellés, émaillés. La courroie passée sur la poitrine du cheval était richement décorée, le plus souvent large courroie en cuir, ou ruban en soie, orné de pierres précieuses ou d'émail, pourvu de petites clochettes. Les selles dessinées avec soin par notre artiste se ressemblent à peu près toutes. Elles sont fort simples, plus compliquées sont celles du cheval monté par Guy, comte de Ponthieu. Nous savons que la selle était aussi l'objet d'une très belle ornementation. Il y en avait en ivoire sculpté, d'autres, en or ou en argent, on peut voir par les chevaux, amenés tout préparés par les varlets, que la selle était pourvue d'une housse assez étroite. On consolidait la selle sur le dos de l'animal comme de nos jours, par des courroies passées et serrées sous le ventre du cheval. Elle était doublée de feutre, rembourrée et devait être

molle et souple. Les « estriers » descendent de la selle, maintenus solidement par des courroies (estrivières). Ces étriers pouvaient être en or ou en argent, le plus souvent en fer, ils sont fins, mais solides et les courroies qui les retiennent doivent être très résistantes. Je ferai remarquer que les chevaux sont ferrés des quatre pieds, mais qu'ils ne sont pas couverts, ce qui indique que ce monument ne saurait appartenir au XIII[e] siècle; mais j'ai souvent constaté dans mes études sur l'art du moyen âge qu'aussi bien sur les sculptures que sur les vitraux, les chevaux ne sont pas couverts avant le commencement du XIII[e] siècle [1].

1. Les sceaux équestres nous fournissent aussi des selles fort simples. Mais vers la fin du XII[e] siècle elle apparaît ornée d'une housse. Cf. selle simple, semblable à celle de Bayeux. *Louis le Jeune*, 1141, revers; *Eudon, duc de Bretagne*, 1155, c'est du même art.; *Robert, comte de Soissons*, 1183; *Foulques d'Aunou* (fin du XII[e]); *Gui de Montjay*, 1167, même art. que celui de Bayeux : housse avec franges; *Conon de Pierrefons*, 1171, semblable à celle de Bayeux. Scène XLIX. Cf. *Beaudoin V*, 1176, id.; *Guillaume du Hommet*, 1190, selle fort riche, housse découpée; *Foulques d'Aunou:* housse brodée; *Hu-*

L'allure décrite par les poètes est parfaitement observée par notre artiste : le pas, le petit pas, le trot, le grand trot.

Après avoir mentionné les armures et les armes, il nous faut dire deux mots de la bataille. Le dessinateur l'a décrite comme celles racontées par nos poètes. On s'élance sur son adversaire, la lance au poing; la mêlée s'engage, horrible et cruelle. Le nombre des tués est très grand. L'artiste a rempli la bande inférieure des morts, et on peut voir avec quelle rage les combattants luttaient les uns contre les autres.

L'impétuosité française était du reste très connue. Les corps gisent au bas de la tapisserie, dans la bordure. Les uns sont divisés, les bras d'un côté, les jambes de l'autre. C'est tantôt un chevalier qui perce de sa lance la poitrine de son adversaire, tantôt un autre qui coupe en deux de son épée ou de sa hache le corps de son ennemi. Et le coup est si fort que

gues, chevalier de Auchy, 1197. *Hugues de Maudetour*, 1193. *Gautier de Sauteuil*, 1202. Cf. pour les harnais des chevaux, Demay, *le costume d'après les sceaux* (164-185). Cf. aussi le tombeau de l'église de Javarsay, qui est de l'extrême fin du XII[e] siècle (Musée du Trocadéro).

le cheval est quelquefois tué. C'est lui du reste qui reçoit le plus souvent les coups destinés au chevalier. Le carnage est si violent qu'on voit un grand nombre de chevaux fuir sans maître ou devenir la proie des varlets ou des archers. Notre artiste a dessiné ces différents moments de la mêlée. Il y a même identité entre le récit des poètes et le dessin du combat. Détail aussi fort curieux, ce sont les soldats, les fantassins qui saisissent à la hâte les armures des morts, ils dépouillent sans honte ceux qui ont succombé! Je n'ai retrouvé que fort tard dans la littérature cette description. Les chansons de geste, au contraire, ou évitent de raconter ces larcins, ou font garder les morts par les soldats.

Et que dire des chevaliers saxons? L'artiste les a revêtus de cottes de mailles comme les *milites* français! Il a suivi à la lettre le récit de Wace et a donné à la plupart la hache danoise comme arme principale. Ils la soulèvent des deux mains, preuve qu'elle devait être assez lourde [1]. Ils frappent à coups redoublés leur

1. Ces haches aux Anglais. Wace Roman de Rou, 7793, sq. :

> E vos avez haches agues
> E granz gisarmes esmolues.

adversaire! Ils sont là fortement serrés, formant un peloton compact et attendent sans faiblir l'ennemi [1]. Leur hache est facile a décrire, elle se compose d'un manche en bois, le plus souvent assez long et toujours large, entouré quelquefois de cercles de distance en distance pour pouvoir offrir une très grande résistance. Le fer de ces haches est dit danois. Sa forme est toute particulière; très évasé au milieu, il se termine en quart de cercle. On a pratiqué à l'intérieur du fer une ouverture pour pouvoir faire pénétrer le bois. Je ne saurais dire si la « *cuignie* » avait la même forme que la hache,

7813-4. Geldons engleis haches portoent
E gisarmes qui bien trenchoent.
8281-2. Hache norresche int mult bele,
Plus de plain pie out d'alemele,

Cf. 8289, 8310, 8397, 8627.

Engleis ne saueient ioster
Ne a cheval armes porter,
Haches e gisarmes teneient,
Od tels armes se combateient.
Hoem qui od hace velt ferir
Od ses dous mains l'estoet tenir.

Cf. scènes LXVI, LXIX, LXXV.

1. Wace op. c. 7867-8.

Engleis se sunt tenu serre
Tuit de combatre entalente

mais les poètes nous disent que c'est une arme très dangereuse, qui rend même toute protection difficile. Les trouvères indiquent aussi qu'en France la hache était surtout l'arme des varlets ou des sergents. Les chevaliers combattaient avec l'épée et la lance. Mais nous voyons que notre artiste a encore suivi Wace. Il a donné aux chevaliers la hache, arme noble saxonne. Les *milites*, le roi Harold lui-même se défendent aussi avec la hache. C'est elle que porte l'*armiger* qui escorte le duc et le roi. Elle tient lieu, en Angleterre, de la lance. Tous ces détails ont, comme on le voit, leur valeur, pour nous prouver encore l'âge relativement récent de ce travail.

Je ne dirai que deux mots du clergé représenté sur la tapisserie. C'est tout d'abord l'archevêque Stigand qui a assisté au couronnement du roi Harold et a pontifié. Il est là debout, revêtu de la tunique longue, de l'étole, et de la chasuble dont la coupe appartient au XII[e] siècle et est tout à fait semblable à celle de l'évêque de Beauvais, Barthelemy (1165). Il tient à la main le manipule, dont les extrémités sont frangées tel qu'on le voit aussi sur les monuments du XII[e] siècle. Ce manipule s'élargit insensiblement aux extrémités. Puis ce sont les

clercs qui ressemblent aux laïques, revêtus d'une tunique courte très fine et d'une coupe même élégante, témoin celui qui cause avec *Aelfgyva*. Ils portent aussi un manteau court. La tonsure seule, qu'ils ont au milieu de la tête les fait reconnaître. Ils assistent ainsi à l'enterrement d'Edouard et s'acquittent avec zèle de leur saint ministère. Ils chantent à tue-tête les Psaumes ! L'un d'eux tient même l'Évangile, tandis qu'un autre a un bâton à la main, qui pourrait être une crosse dessinée d'une manière, il est vrai, trop sommaire [1].

Les écuyers, les varlets, nos futurs chevaliers sont assez nombreux. Ce sont les *ministeriales* des maisons féodales. Il y avait sans nul doute des degrés, une sorte de hiérarchie ; mais les textes et encore moins la tapisserie ne sauraient fournir des renseignements exacts. Ils sont nombreux, répartis suivant les besoins de la maison. Aucune fonction n'est inférieure, si elle est faite

1. Pour le costume religieux cf. le sceau de l'*Abbe de Corbie* (1123-1142), *abbé de Fécamp ; Hugues I, abbé de S. Denys*, 1196 ; Demay, *op. c., le costume sacerdotal*, p. 284 ; *Barthélemy, évêque de Beauvais*, 1165 ; *Guillaume, évêque d'Avranches* (fin du XIIe siècle).

pour le maître à qui on doit une obéissance absolue. Aussi tout un monde travaille aux cuisines, les jeunes varlets remplissent les fonctions les plus humbles, allument le feu, apportent l'eau. Ils s'occupent du soin des chevaux, surveillent les fonctions des serviteurs inférieurs. Les uns accompagnent le maître dans les expéditions, lui servent de messagers, les autres s'occupent du soin de la table, versent le vin aux convives, apportent les mets qu'ils offrent souvent à genoux aux grands personnages. Le sénéchal, une verge à la main, les surveille pendant le repas. Et peu à peu ce monde s'élève, apprend le métier des armes, suit assidument des cours d'équitation, devient habile à manier la lance et l'écu, jusqu'au jour où le seigneur les fait chevaliers en leur donnant « la *colée* ». La représentation de la *colée* de la tapisserie de Bayeux ne saurait fournir aucun détail intéressant sur cette cérémonie. Harold n'est plus le jeune écuyer qui soupire après ce grade. Le dessinateur indique déjà une très grande liberté, il traite d'une manière tout à fait sommaire cette cérémonie. Harold porte le heaume et Guillaume, en costume militaire, lui touche de la main le casque et fait un geste de l'autre. Ils ne portent pas les éperons, qui jouent un

rôle important dans l'acte solennel de la *colée*[1].

La tapisserie n'a point omis les varlets du palais, ou du château fort, qui montent la garde au haut des tours, pour surveiller la plaine, et annoncent aux habitants le lever du soleil, ou au seigneur l'arrivée d'un chevalier avec sa « mesnie »[2]. Elle nous montre aussi le guetteur, qui regarde du haut d'un arbre, la main près du front, s'il ne voit pas venir son seigneur suivi de ses *milites*[3]. Voici aussi les gens de métier qui suivent l'armée et qui rendent de si précieux services durant les sièges. Ce sont les charpentiers et les maçons. Nous les voyons décrits par Wace, et l'artiste a suivi mot à mot notre texte. Ils tiennent même leurs instruments de travail, la doleure et la hache. La doleure est aussi une sorte de hache, mais d'une forme particulière. Les deux côtés sont plus longs et plus étroits mais un peu retournés vers les extrémités. Ils s'en servent pour confectionner les bateaux. Les maçons au contraire tiennent des

1. Scène XLIX, L. La représentation de la colée, XXV.
2. Scène XIV, XVII.
3. Scène XXVII.

pelles, des bêches, des marteaux très finement dessinés [1].

A côté de ce monde qui gravite autour des ducs et des comtes, et des seigneurs féodaux, la tapisserie nous fournit encore quelques renseignements précieux sur la classe des marins.

Sa description correspond fidèlement à celles des poètes de la deuxième moitié du XIIe siècle. Elle nous fournit même le type des différents navires usités à cette époque. C'est tout d'abord la petite barque, la *barge*, puis des navires de guerre, la *galie*, le *dromond*. Ceux-ci pouvaient contenir jusqu'à 400 chevaliers et leur suite. On donnait aussi le nom d'*estillions* à de semblables bateaux. Ils étaient décorés avec soin, on plaçait à la proue tantôt des écus, tantôt des ornements particuliers. La croix était souvent mise au haut du grand mât. Les écrivains parlent même de lanternes qu'on plaçait au haut des mâts pour éclairer la mer. Une petite barque suivait toujours ce grand navire pour pouvoir en cas de nécessité aborder sur le rivage, après avoir jeté l'ancre [2]. La tapisserie nous décrit ainsi l'arrivée d'Harold sur les côtes de Nor-

1. Scène XXXVII, XXXVIII, LII, LIII.

2. Pour ces détails cf. Fritz Meyer *Die Stände ihr Leben und Treiben*, 1892. Marburg p. 39.

mandie. Celui qui était au gouvernail avait un poste d'honneur et de confiance. Aussi voyons-nous les chefs de ces expéditions conduire eux-mêmes le navire [1]. Les étoiles seules guidaient alors : « Nagent au vent et aux étoiles ». On était sans défense contre la tempête. Le grand vent détruisait les mâts, déchirait les voiles, les passagers n'avaient qu'un seul espoir : la clémence de Dieu. Le navire flottait ainsi à l'aventure sur l'onde [2]. Comme on ne connais-

1. Un texte que les historiens n'ont pas daté, mais qui contient les plus graves erreurs nous a été fourni par Taylor et par Prevost. Il a été critiqué par Andresen. Roman de Rou, p. 703. *Mathildis postea regina, ejusdem ducis uxor ad honorem ducis fecit effici navem, quæ vocabatur Mora, in qua dux vectus est. In prora ejusdem navis fecit fierit eadem Mathildis infantulum de auro, dextro indice monstrantem Angliam et sinistra manu imprimentem cornu eburneum ori.* On voit que l'artiste a dû connaître par la légende le don de la reine, car il a dessiné sur le vaisseau du duc la même image. »

2. Voyez *Brut* de Wace, 2531 :

Rompent clostures et bort froissent,
Voiles depiècent et mast croissent.

et comp. *Flore et Blanchefor,* 2699 :

Rompent voiles brisent li mas,

et dans *Guill. d'Engleterre,* p. 132 :

Li voiles ront et li mas froisse.

sait bien souvent le rivage où le vaisseau allait aborder, il était d'usage, en pareil cas, de jeter l'ancre en pleine mer; les chaloupes faisaient alors le service de l'abordage. Mais, lorsqu'on était proche des rives, on dressait un pont pour pouvoir atteindre commodément le bord [1]. Au moment de partir, il fallait placer le mât debout, solidement attaché à l'aide des cordes. On déployait la voile qui était souvent tenue en main par celui qui était au gouvernail. La Tapisserie nous décrit ainsi ces différents moments.

Il y avait un petit personnel attaché à ce navire. C'était les hommes de l'équipage. A leur tête venait le capitaine, celui qui commande aux hommes, puis le « *governeor* » ou, d'un terme germanique l' « *esturman* » [2], personnage

1. On tire les navires sur la tapisserie à l'aide de cordes et de poulies. Scène XXXIX, comme l'*Entrée en Espagne* nous l'indique, ms. fr. de Venise, XXI, f. 228 : Desor li dos bastiaus fait bastir un soler. Tant com li bon civals poit a loisir ester. Gautier, *Chanson de Roland*, p. 219.

2. Les deux termes sont réunis dans le *Brut* de Wace, 11496-7 :

Detries sont li governeor
Et des estirmans li millor.

très important qui tenait le gouvernail, enfin les mousses *deciples*, *eschipres*. Ceux-ci accomplissent les corvées, montent au mât, dressent les cordages, en un mot font les besognes les plus pénibles. La tapisserie nous montre un de ces mousses tout nu qui regarde au loin, du haut du mât principal du navire [1].

Les gens du commun, les vilains sont un peu oubliés par notre artiste. A peine ont-ils trouvés place dans la bordure, où nous pouvons voir en effet des paysans occupés aux travaux des champs. Celui-ci laboure, celui-là sème, enfin un autre, aidé d'un compagnon, cherche à tracer des sillons droits. L'artiste nous montre des vilains au service du maître, occupés à conduire les chiens de chasse. Ce sont les varlets à chiens des romans. Ils vont à pied, armés de deux bâtons, et se hâtent de conduire les chiens à la poursuite de l'animal sauvage. Ils sonnent quelquefois du cor pour apprendre aux chevaliers le lieu où git le cerf ou le sanglier. D'autres retiennent avec une corde des chiens trop ardents. Je ne saurais dire si celui qui est à cheval, tenant à la main une massue et suivant à la hâte deux grands levriers, est un varlet ou un chevalier. Je croirais plutôt à un per-

1. Scènes XLII, XLIII, XLIV, XLVI.

sonnage inférieur, puisque notre artiste l'a placé dans la bordure.

Ce monde des vilains, peu aimé des seigneurs et des chevaliers, représenté laid par les poètes [1], était mal vêtu, et vivait le plus souvent d'une vie misérable. On le voit affublé d'une cotte courte nommée *gonele*, elle était en laine ou en bure. Mais ils sont quelquefois appelés à défendre le sol. Les armées possèdent à cette époque des contingents d'infanterie, et la tapisserie nous montre aussi ces différentes divisions. Quand ils vont en guerre, ils ne peuvent avoir aucune armure, ils prennent les armes les plus grossières, le *tinel*, sorte de bâton très fort, ou la *mace* ou massue. Wace nous indique du reste ces armes grossières [2]. Notre

1. Voyez notamment ce qu'en dit Chrétien dans *Yvain* et dans *Guillaume d'Engleterre* (p. 98) :

Langue de vilain soit honie
Et sa nature Diex maudie ;

Le vilain se vengeait des duretés et des humiliations par des propos méchants, sous forme de proverbes, d'où le *respit* ou *proverbe au vilain ;* par exemple *Er. Enide*, début, etc.

1. Wace, *Roman de Rou*, 7725.

Li vilain des viles aplouent,
Tels armes portent com il trouent,
Machues portent e granz pels,
Forches ferées e tinels. (scène LXXIX).

artiste ne les a pas oubliées. D'autres sont parmi les archers. La tapisserie nous les montre, comme du reste l'auteur du Roman de Rou les décrit, à la tête de l'armée. Ils ont un arc en bois muni d'une corde tendue [1]. C'est l'arme du roturier, du fantassin ; le chevalier ne s'en sert qu'à la chasse, mais nous pouvons distinguer parmi les archers déjà des catégories. Quelques-uns sont plus riches, et partant mieux défendus, ils portent une cotte de mailles, le casque à nasal, tandis que d'autres vont tête nue, sans défense. Ils ont souvent, suspendu tantôt à leur ceinture, tantôt derrière le dos, un carquois rempli de flèches, semblables à ceux que Wace nous décrit. Les flèches

1. Wace, *Roman de Rou*, v. 7707.

Cil a pie aloent avant
Serreement, lor ars portant ;
Chevaliers empre chevalchoent
Qui les archiers après gardoent.

L'artiste a suivi cet ordre rigoureusement. Cf. encore v. 7691, sq.

La gent a pie fu bien armee,
Chascun porta arc e espée ;
Sor lor testes de fer chapels,
A lor piez liez lor panels
Coiures orent ceinz et tarchais.
....

n'étaient pas toujours laissées dans ce carquois, « *berse͡ze͡z* » mais tenues à la main de l'archer. La flèche ou *saete* est longue, et se compose d'un bâton très mince, pourvu d'une petite pointe en acier, quelquefois munie de petits crochets. La *saete* décrite par Wace est emplumée, c'est-à-dire ayant aux extrémités de petites plumes. C'est aussi ce que nous montre la tapisserie. On les voit très bien fixées sur le bouclier des ennemis [1].

Après avoir parlé des différentes classes qui composent la société du XIIe siècle, il me faut dire deux mots au sujet de la coupe des che-

1.
V. 7897 Ars e saetes barbelees.
Les saetes sunt mult isneles
Mult plus tost vont que arondèles.
Coiures emplir, ars encorder.

Cf. pour les flèches lancées. v. 8170. v. 8180. Scènes LXXVI, LXXV, LXXIV.

v. 6511 Donc a chascun son arc tendu
Coiure e tarchais al lez pendu.
Tuit furent res e tuit tondu
De cors draz furent tuit vestu.

On voit que le dessinateur s'inspire de Wace pour le costume, pour la manière de tenir le carquois, pour le dessin des flèches. Scènes XLIII-LXIV.

veux et de la barbe. Les renseignements sont fort rares, on ne saurait parler d'une mode unique. Le récit de Raoul Glaber nous prouve seulement que les gens du Nord avaient l'habitude, au XIe siècle, de porter les cheveux longs, témoin la surprise que provoquent à la cour les personnages venus au moment du mariage de la princesse Constance d'Aquitaine avec le roi Robert. On blâmait donc les Aquitains d'être rasés et d'avoir des cheveux courts [1]. Les portraits des rois de France tracés par les historiens du XIe siècle, ceux des grands personnages nous prouvent qu'on portait la barbe et les cheveux longs au XIe siècle. Cette habitude nécessita l'attention du pouvoir spirituel, assemblé à Clermont au moment de la première croisade. Fortifié par la présence du pape, le clergé décréta que ceux qui partiraient devraient avoir les cheveux coupés ras. On dirait cependant, en lisant les écrits de cette époque, que le clergé fit en vain une guerre acharnée aux cheveux longs. Anne Commène nous dit même que les croisés avaient, en arrivant à Constantinople, suivi la mode ancienne. Les usages étant

1. Cf. Raoul Glaber (édit. Prou) III, 9. Oderic Vital, l. X. 7 p. 39, *instar presbyteri bene tonsus*, aussi XI, 9, p. 209.

alors locaux, nous ne pouvons prétendre à être renseignés pour toute la France. Oderic Vital cite quelques exemples, qui nous prouvent que le clergé réussissait quelquefois à vaincre la répugnance des chevaliers. Le roi normand d'Angleterre se laissa, en 1105, couper les cheveux en séance solennelle dans l'église, mais cet exemple n'eut qu'une influence éphémère. On continua à porter les cheveux frisés. Oderic Vital raconte même qu'un chevalier, qui cédait à la mode, vit en songe, en 1129, son patron céleste lui défendre d'avoir des cheveux aussi longs [1]. Effrayé, il les fit aussitôt couper, mais peu après, il les porta comme autrefois. On le voit, la mode soit en Normandie, soit dans la *Francia* était donc de porter les cheveux longs pendant le XIe siècle et durant la première moitié du XIIe. Les poètes confirment cette opinion : les guerriers portent durant tout le XIIe siècle la barbe et les cheveux longs. Guillaume de Tyr, XVI, I., a soin de dire que « *la barbe... estoit une grand avenance en cel tens* ». On peut même affirmer que cette mode ne

1. Cheveux frisés. Oderic Vital, VIII, XI, p. 325. XI, II, p. 208. Oderic Vital dit en parlant du songe. *Cuncti qui sibi curiales esse videbantur in prius vitium reciderunt*, 77, cf. aussi, VII, X, p. 212.

cessa que vers le dernier tiers du XII[e] siècle. Les poètes d'alors ne parlent pas des cheveux courts, ils racontent au contraire que les chevaliers portaient fort longue la barbe, qu'ils avaient l'habitude de tresser [1]. A les lire, on croirait que cette mode ne cessa pas durant le XII[e] siècle, qu'elle était même générale ; mais

1. La barbe était portée fort longue, ce fut la mode jusqu'à la fin du XII[e] siècle, et des textes beaucoup plus modernes respectent cette tradition sans parler de la « barbe florie » de Charlemagne. Voyez, entre autres textes : Destruction de Rome, Groeber, *Romania*, II, p. 1. Elle couvrait la poitrine du chevalier : Roland, 48, Durmart (Stengel), v. 1082. Elle tombait même sur la broigne. Roland, 3318. Comp. Jean Loubier, *op. c.*, p. 62. On la tressa, on la frisa même. Fabliaux (Meon) III, 286 : grenons trechiez, grenons lons et treciés. Cf. Guy de Bourgogne (Guessard), v. 1119. On voit que cette mode continua même pendant le premier tiers du XIII[e] siècle, car *Gui* est daté de 1230 ; cf. G. Paris, *Manuel de la littérature française au moyen âge*, p. 251 ; cf. Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, 2[e] édit. 1889. Leipsig, p. 286 (c'est un ouvrage où toutes les notions sont confusément mélangées). Oderic Vital nous indique aussi cette mode de tresser les cheveux et de friser la barbe, VIII, XI, p. 325.

les monuments que nous possédons nous prouvent que vers 1180-1190 on commença à porter les cheveux courts et la barbe rasée. On peut donc affirmer que, pendant tout le XIIe siècle, l'habitude était d'avoir les cheveux longs et la barbe. N'avoir pas encore de barbe, c'était, d'après les poètes, être âgé seulement de 14 à 15 ans. Couper la barbe à un personnage, c'était le déshonorer [1].

Comment notre artiste a-t-il représenté les Normands et les Saxons [2]? Guillaume de Malmesbury et Wace surtout indiquent que les Normands étaient rasés et avaient les cheveux courts. C'était tout à fait étrange et nouveau, si bien que les Anglais les prenaient pour des

1. Raser un personnage était un châtiment fort dur, Floovant, v. 63, 71. Renaut de Montauban (Michelant) 141, 33 : Jo li ferai grant honte, jo li ferai la barbe et toz les guernons tondre. Jean Loubier. *Das Ideal der männlichen Schönheit*. Halle. 1890. Oderic Vital nous dit que toutes les classes ont imité cette mode en Normandie, VIII, 22. *Burgenses, rustici et pene totum vulgus imitati sunt*. La chanson de Roland. v. 3317 nomme l'armée franque : *Cele gent barbée*.

2. La tapisserie nous donne seulement trois personnages portant la barbe : Édouard, un nain, enfin un charpentier.

clercs [1]. Si notre artiste avait appartenu à la fin du XIe siècle, il aurait suivi la mode de cette époque et les Normands, au moins quelques-uns, auraient été représentés portant la barbe et les cheveux longs. Mais notre dessinateur a traduit Wace à la lettre et quelquefois, même, les cheveux sont si courts qu'on croirait, en examinant la tapisserie avec soin, qu'ils les portent rasés. Quant aux Saxons,

1. Wace, *Roman de Rou*, v. 7119, sq.

Un des Engleis, qui out veuz
Les normanz tos res e tonduz,
Quida que tuit proveire fussent
Et que messes chanter peussent,
Kar tuit erent tondu e res.
Ne lor esteit guernon remes.

L'artiste n'a pas suivi pour les Anglais les indications de Wace et des historiens du XIIe siècle. On voit qu'il vit à un moment où la barbe n'est presque plus portée en Normandie et dans l'Ile de France. Les espions s'étonnent à la vue des chevaliers normands et le disent à Harold.

De co se merveillout forment
Que tuit erent res e tondu,
Et Heraut li a respondu,
Que co sunt chevaliers vaillanz,
Hardi e proz e combatanz ;
N'ont mie barbes ne guernons,
Co dist Heraut, *com nos avons*.

nul doute aussi qu'ils eussent la longue barbe et les cheveux flottants sur l'épaule. Mais ici, je crois que le dessinateur s'est conformé à la mode qui, vers 1175-1180, commençait à régner [1]. Il leur a donné des cheveux courts et une fine moustache, sans pourtant suivre très logiquement ce parti, car nous voyons qu'en Angleterre ceux qui contemplent l'étoile sont complètement rasés. C'est donc bien souvent le signe distinctif des deux peuples.

Comment notre artiste a-t-il représenté tous ces guerriers, grands ou petits? Il a suivi en cela aussi les conceptions des poètes, car ce sont eux qui ouvrent les yeux pour ainsi dire aux peintres ou aux sculpteurs. Et à mesure que se développe une littérature qui analyse et détaille la vie, nous remarquons tout de suite un art

1. Je ne saurais préciser le moment où la mode fut de porter les cheveux courts et le visage rasé, mais, si j'en juge par les monuments figurés, déjà vers le dernier tiers du XIIe siècle, nous pouvons reconnaître que cette coutume se généralise de plus en plus. Les sceaux ne sauraient fournir aucune indication, car la plupart des dignitaires portent l'armure, la coiffe, le heaume. On ne saurait voir leur figure, à peine les yeux et une partie des joues.

soucieux de ne pas rester en arrière et de chercher par des méthodes nouvelles à peindre ce que les autres ont décrit. Ce n'est pas des chroniques, des récits toujours secs des écrivains latins, qu'a pu sortir une œuvre comme la tapisserie de Bayeux. Et si l'exécution en paraît inférieure, il s'y trouve cependant quelques tableaux qui ne manquent pas d'élégance et d'une grande distinction. On ne saurait y voir un travail fort ancien, car partout le geste est sûr, l'action fidèlement reproduite. Nous observons dans les portraits décrits par Wace qu'on aimait à cette époque les personnes grandes et sveltes. La grandeur même est considérée comme un signe d'élégance et de beauté. « *Grans fu de cors et d'estature.* » Ne soyons donc pas étonnés de rencontrer sur la tapisserie ces corps assez longs, un peu maigres. Ils répondaient à un type déjà fixé. Les hommes petits étaient considérés comme un objet de laideur et de mépris; l'énigmatique Turold, à la barbe noire, correspond bien à ce type [1].

1. Cf. Jean Loubier, *Das ideal des männlichen Schonheit* (XII et XIII) Halle, 1890 ; Oskar Voigt *Das ideal der Schonheit und Hasslichkeit* Marburg 1891.

Il me reste à indiquer très sommairement les quelques détails que fournit la tapisserie sur le costume des femmes. Je serai bref, car au milieu des batailles la femme n'a pu trouver grande place. Elle apparaît seulement deux fois. La première scène où elle se montre est tout à fait énigmatique. Dans la seconde nous avons une jeune mère, tenant à la main son fils, fuyant une maison incendiée. Elle est vêtue d'une longue robe, qui descend jusqu'aux pieds, et d'un bliaut assez long et pourvu de manches très amples, semblables à celles que nous voyons dans les manuscrits et les sculptures de la fin du XIIe siècle. Hérodiade est représentée ainsi sur nos chapiteaux. Ces manches, brodées de tresses en or, étaient souvent en soie et retombaient très longues vers l'extrémité de la robe, à la naissance de la main [1]. Des bas très hauts couvraient

1. Cf. Max Winter, *Kleidung und Putz der Frau, nach den alltfranzösichen Chansons de geste*, Marburg, 1886, W. Heidsick op. c., p. 20; cf. A. Hinstorff, *l. c.*, p. 10; Th. Krabbes, *Die Frau im altfranzösischen Karlsepos*, Marburg, 1884. L'étude des sceaux nous prouve que ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XIIe siècle que nous avons le bliaut avec de très longues manches. Elles deviennent de

les jambes. Ils étaient en général en fil ou en laine, de couleur foncée. Les souliers étaient en cuir de Cordoue ; on disait alors « Cordouans » pour désigner les souliers, quelques-uns même étaient peints, ils étaient bordés de tresses. Mais ce qui est fort intéressant, c'est que cette femme porte la guimpe décrite si souvent par les poètes [1]. C'est une

plus en plus longues. *Sibèle, comtesse de Flandre*, 1157; *Agnès, comtesse de Meulan*, 1165 et 1170; *Mahaut, comtesse d'Évreux* (1140-1180); *Mahaut de Dancy*, 1170-1180; *Ida, fille de Guillaume III* (1151-1161); *Gertrude, châtelaine de Cambrai*, 1173, aussi 1183 ; *Éléonore de Vermandois*, 1177. *Élisabeth, première femme de Philippe d'Alsace*, 1170; *Marguerite, deuxième femme de Hugues d'Oisy*, 1283; *Agathe, dame de Pierrefons*, 1178 ; *Adèle, femme de Raoul de Nesle*, 1186; *Agnès de Garlande*, 1184; *Mélissende, femme de Gérard de Saint-Aubert*, 1185; *Adèle de France*, 1187 ; *Adèle de Champagne*, 1190; *Marie de France*, 1193; *Sibille de Montreuil*, 1197. *Marie, femme de Baudoin de Constantinople*, 1198; *Éléonore d'Aquitaine*, 1199; Le dernier exemple est celui de *Héla, sœur de Robert III, comte d'Alençon*, 1220.

1. *Pour la guimpe*, il faut noter qu'elle apparaît assez rarement sur les sceaux ; la coiffure la plus usitée, ce sont : les tresses longues comme nous les voyons aux statues des églises qui appartiennent à

sorte de voile, coiffe peut-être, qui fait tout le tour de la tête, cache aussi les cheveux et le cou, et redescend formant pèlerine sur les épaules. Ces guimpes étaient, suivant le rang, en soie ou en lin, en étoffes précieuses, ornée d'orfrois. Elles tenaient fort chaud en été. Mais,

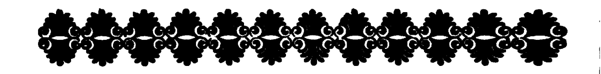
la deuxième moitié du XIIe siècle. On peut même dire qu'aussitôt qu'on trouve le bliaut aux grandes manches, les longues tresses apparaissent. Cette mode dure de 1155 à 1225. Les nombreux exemples en font foi. Il faudrait remarquer que les longues tresses furent usitées plus longtemps que le bliaut aux longues manches. Car nous voyons des sceaux jusqu'en 1225 qui reproduisent cette coiffure. Cf. *Béatrix de Houdain*, 1212; *Agnès, châtelaine de Douai*, 1225. *Gertrude de Mello*, 1204. Je pourrai citer encore quelques autres exemples, même en 1256. Pour la guimpe, les sceaux ne fournissent que des exemples isolés, mais ils appartiennent tous à la deuxième moitié du XIIe siècle. *Ida, femme de Guillaume III* (1151-1161); *Mathilde, femme de Philippe d'Alsace*, 1197; *Sibille de Montréal*, 1197; *Agnès*, 1170; *Isabelle de Hainaut*, 1190; *Notre-Dame de Chartres*, 1223. Cf. pour le voile sur la tête, *Constance de Castille*, 1160. Parmi les poètes de la deuxième moitié du XIIe siècle, Wace mentionne la guimpe, *Roman de Rou*, v. 537. *Sa guimple sur son chief jetée*. Inutile d'indiquer les autres passages. Ils seraient trop nombreux.

ce sont surtout les romans d'aventure qui nous donnent la description de la guimpe.

On le voit, tous les renseignements que nous demandons aux poètes pour expliquer notre tapisserie sont pris à la littérature qui fleurit pendant la seconde moitié du XIIe siècle. Costumes civils, armures, division des chevaliers et serjants, vilain et marins, etc., tout en un mot concorde exactement avec ce que nous savons de l'art de la guerre et de la différenciation des fonctions déjà plus avancées du XIIe siècle [1]. Nous allons maintenant voir si les usages et les coutumes de la vie de tous les jours appartiennent aussi à la deuxième moitié du XIIe siècle.

1. Les torches qui servent à incendier les châteaux et les maisons sont semblables à celles que nous voyons dessinées dans l'*Hortus*, manuscrit conservé autrefois à Strasbourg.





CHAPITRE III

La vie de tous les jours

La demeure des grands seigneurs du XII[e] siècle est souvent décrite par les poètes. Nous voyons qu'elle se compose d'un vestibule, avec appartements au rez-de-chaussée, puis, au premier étage, d'une grande salle où se réunissent les membres de la famille seigneuriale. C'est « *la salle pavée* » de nos chansons. Elle était en général décorée de peintures et la plus grande des chambres du château. Puis venaient, si la demeure est spacieuse, les appartements du maître. C'est tout d'abord la chambre à coucher, voûtée et pavée, peinte aussi, décorée quelquefois de scènes religieuses, ou de sujets pris aux chansons de geste, ou plus simplement ornée de feuillages avec des oiseaux et des animaux fan-

tastiques. Les poètes nous indiquent Adam et Ève, le crime de Caïn, Moïse donnant la loi; nous savons aussi que des tapisseries racontaient la gloire des aïeux, témoin cette première broderie qui ornait la chambre d'Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, décrite par Baudry. L'imagination des poètes se donnait libre cours. Ils décrivent tantôt la couleur éclatante des murs de la salle, les étoiles et le ciel bleu représentés sur les voûtes, ou bien les saisons qu'on a peintes sur les parois. Ces murs ainsi ornés ravissaient les étrangers. Les lits, si on en juge par les miniatures, étaient somptueux. L'or, l'ivoire, l'argent avaient aidé à leur ornementation. Les quatre pieds droits du lit, les *espundes*, étaient surtout la partie la plus ornée. Au-dessus s'élevaient les courtines. La tapisserie de Bayeux nous en fournit un exemple. Elle nous fait assister aux derniers moments d'Édouard et nous permet de remarquer les deux grandes courtines qu'on a tirées. Les lits se composaient d'un ou de plusieurs matelas (*keutes*) le plus souvent en plumes, de draps et d'une couverture. Des coussins placés au moment du coucher étaient souvent d'une très grande richesse comme la courte pointe. Nous pouvons voir le matelas sur lequel repose le roi Édouard. Le poète fait remarquer que les lits

sont larges, les couvertures magnifiques, les draps blancs et fins. Les matelas sont moelleux et gonflés [1].

On se levait de très bonne heure, le plus souvent au chant du coq, et, après s'être lavé, on revêtait un costume simple, la cotte et un manteau. On se rendait ensuite à l'église, et sans nul doute le dessinateur a voulu rendre cette coutume en nous montrant Harold allant à l'église avec son compagnon. Les poètes n'oublient jamais cette cérémonie. Ce n'est qu'après la messe que le seigneur revêtait ses armes, car il était défendu d'avoir l'épée ou la lance durant

1. Cf. Schultz, *l. c.*, I, pp. 70-78. L'auteur parle aussi bien des œuvres du XIIe siècle que de celles du XIIIe et cela sans ordre chronologique, mais on consultera avec plus de fruit, Paul Zeller, *Die Täglichen Lebensgewohnheiten im altfranzösischen Karls-Epos*. Marburg, 1885, et Otto Müller, *Die Täglichen Lebensgewohnheiten in den altfranzösischen Artusromanen*, Marburg, 1889. Je crois inutile de citer les textes qui m'ont servi à écrire ce chapitre, puisqu'ils se trouvent mentionnés pour la plupart dans les travaux que j'indique avec soin. Il faut y joindre aussi Du Cange, le dictionnaire de Godefroy, celui de Diez, enfin l'*apparatus* ordinaire de tous ceux qui s'occupent de la langue et de l'histoire du XIIe et du XIIIe siècle.

le service divin. Nous voyons que Harold suit aussi ces prescriptions [1]. C'est après la messe qu'on allait dîner. Harold se conforme à cet usage, et nous voici dans la chambre haute du palais, dans la salle pavée, où nous remarquons les convives presque tous debout se hâter de manger, car ils doivent prendre la mer aussitôt.

1. Johannes Altona, *Gebete und Anrufungen in den altfranzösischen Chansons de Geste*. Marburg, 1883 ; cf. Léon Gautier, *La Chevalerie*, p. 553, *La vie domestique du chevalier*. C'est un livre à lire avec une très grande prudence. Il a accepté, sans aucune critique, les monuments figurés et cité un certain nombre de sources sans ordre chronologique. Cf. Vicomte de Vaublanc. *La France au temps des croisades*, 1844, ouvrage aussi fort vieilli; Wilhelm Heidsiek, *Die Ritterliche Gesellschaft in den Dichtungen des Chrestien de Troyes;* Greiswald, 1883, travail excellent. Quelques détails sont dans Bernhard Bergemann, *Das höfische Leben nach Gottfried von Strassburg*, Halle, 1876. Voyez encore Charles Krick, *Les données de la vie sociale et privée des Français au* XIIe *siècle, contenues dans les romans de Chrestien de Troyes*, 1885, Kreusnach, important mémoire pour la datation des monuments figurés. Il est nécessaire de lire les articles très érudits de J. Meier dans la *Zeitschrift für deutsche Philologie*, tome 24 (Halle, 1892), au sujet du livre de Schultze.

Les navires royaux, les dromonds sont là tout prêts pour les recevoir. Mais ce n'était pas seulement dans les palais ou dans les châteaux que les chevaliers prenaient leurs repas ; les voyages, les exigences de la guerre, la longueur d'un siège les forçaient de faire dresser des tentes et de manger en plein air. Est-ce dans le *castellum* construit à la hâte près d'Hastings que le duc Guillaume déjeune avec les siens ou bien est-ce en plein air que la table est dressée ? Je ne saurais le dire. Le dessinateur a copié Wace, puisque c'est le premier poète qui nous ait décrit ces différents moments de la vie de Guillaume. Il ne nous donne aucun détail, mais il nous permet d'assister à un festin de chevaliers et de voir que la tapisserie s'accorde complètement avec le poète. La forme de la table des grands seigneurs était presque toujours ronde. Ils étaient assis sur des bancs placés tout autour. Celle-ci était soutenue par des tréteaux qu'on nommait *escameaux*. Quelques heures avant le dîner, des *ministeriales*, c'est-à-dire des varlets, préparaient la table. Ils plaçaient ensuite la nappe blanche, les salières, les couteaux, les coupes, les assiettes ou écuelles. Ils apportaient les pains ronds appelés « *tourteaux* ». Dans les villes, les seigneurs man-

geaient des pains « *buletés* », faits avec de la farine très fine.

On voit que la table du duc Guillaume est mise avec soin ; les fourchettes sont seules absentes. A quelle heure a lieu ce *prandium ?* Les avis sont très partagés. Crapelet indique dix heures du matin pour l'heure du dîner et 4 à 5 heures du soir pour celle du souper, mais je crois qu'on ne peut généraliser, cela devait dépendre des régions et des mois de l'année. La table mise, le varlet qui en était chargé « cornait l'eau », c'est-à-dire annonçait le dîner. Nous voyons que le dessinateur n'a pas oublié ce moment. Il nous a représenté un jeune varlet sonnant du cor pour avertir ses maîtres. C'est ainsi qu'avait lieu l'appel des convives. Les damoiseaux sont là debout autour du maître des cuisines, tout prêts à obéir. D'autres font passer des poulets rôtis à des serviteurs chargés peut-être de les découper, pour les placer ensuite sur les écuelles destinées aux convives. Je ne saurais dire si chaque convive avait un couteau, je ne le crois pourtant pas. Ils étaient là sur la table et chacun s'en servait suivant ses besoins. Les poètes nous disent qu'on mangeait quelquefois dans la même écuelle. Les varlets coupaient la viande et la plaçaient ensuite sur l'assiette des hôtes. D'autres remplissaient les

coupes vides. On ne voit pas le sénéchal qui surveille un bâton à la main le service ducal. L'artiste a simplifié le travail des brodeuses, mais nous prouve cependant que le service était assez solennel, puisqu'il y a dessiné un jeune varlet agenouillé en présentant les mets. La tapisserie nous permet, comme du reste les manuscrits, de nous rendre compte de ces petits détails. Elle nous prouve ainsi combien les artistes ont représenté avec soin la vie du XIIe siècle.

Les tables n'étaient pas très étendues. Elles comprenaient de six à sept convives. Nous en avons sept sur la tapisserie, mais le nombre de ces tables était souvent fort grand. La place la plus honorable est à la droite du maître, et ici nous pouvons distinguer l'évêque Odon, reconnaissable à sa tonsure. Il bénit les mets. Les convives ont, suivant la coutume, quitté leurs armes. Le service, du reste, est très sommaire. Les chevaliers n'ont ni serviette pour essuyer les mains, ni varlet qui fait passer l'aiguière durant le repas; ils prennent la viande avec leurs doigts ou la pointe du couteau. On peut voir aussi que certains convives, au dîner offert par Harold, se servent de cornes à boire. C'est aussi un usage du XIIe siècle, mais il n'était pas fort répandu. On en compte cependant un cer-

tain nombre d'exemples. Ces cornes étaient en ivoire, ornées de sculptures précieuses, et cerclées de lames d'or. C'est l'oliphant qu'on suspend volontiers à son cou, à l'aide d'une *guige* ou d'un cordon. Elles étaient employées pour les besoins de la maison, pour corner l'eau, pour appeler les serviteurs ; à l'armée, on les utilise pour avertir les soldats, donner des ordres ; enfin, à table, elles servaient à boire.

La tapisserie, qui nous fournit bien des détails intéressants sur le repas du matin, ne nous donne aucun renseignement sur le menu. Nous voyons seulement par les préparatifs des cuisines que les convives avaient de la viande bouillie : elle se prépare dans un chaudron placé sur le feu. On aperçoit aussi des oiseaux ou des poulets, traversés par des petites brochettes en bois. On les a placés sur le feu et on les tend ainsi aux varlets.

Les chevaliers aimaient avec passion la chasse et nous voyons que les messagers, les ambassadeurs portent leur faucon sur le poing et qu'ils emmènent leurs chiens. Les auteurs latins qui ont écrit sur la première croisade, nous racontent que les croisés avaient apporté en Palestine leurs faucons. Harold, se rendant en Normandie, tient sur son poing un faucon. Il indique, par là, la raison toute pacifique de

son voyage. Il est aussi sans arme, suivi d'une simple escorte [1]. Les faucons avaient en général une très grande valeur, surtout s'ils avaient mué plusieurs fois. Ils étaient maintenus soit par une courroie en cuir, soit par des rubans en soie, qui serraient les pieds de l'oiseau. Nous pouvons voir que le dessinateur a donné à Harold un *gyrofalco* royal, d'une grosseur inusitée et d'un prix fort élevé. Remarquez aussi ce petit détail : le cou de l'animal est paré d'un ruban assez large.

Le chevalier avait la même sollicitude pour les chiens de chasse. Sa meute était sous la surveillance du *veneor*. Les poètes nous indiquent un certain nombre de races différentes. C'est d'abord le levrier toujours grand, rapide à la course. Il est spécialement employé à la chasse au sanglier. Le braque blanc, estimé fort cher, vient ensuite; c'est lui qui conduit les chasseurs au gite de l'animal sauvage. Il est le guide du maître et sa fidélité est célèbre. Enfin le veltre (viautre) est renommé surtout pour la chasse au cerf. Ces animaux alertes vont devant la

1. Cf. le travail si intéressant de Ernst Bormann, *Die Jagd in den altfranzösischen Artus und Abenteuer-Romanen*, Marburg, 1887. On y joindra quelques détails fournis par Schultze, par Vaublanc, etc.

mesnie du chevalier, car c'était un très grand luxe de posséder des chiens de valeur et surtout des lévriers. Ils avaient souvent des colliers de grand prix, ouvrés à Besançon, dit la chanson de geste, décorés de pierres précieuses. Les laisses étaient souvent de soie. Le dessinateur n'a omis aucun de ces détails. Les différentes races de chiens, leurs ornements, tout est soigneusement indiqué. Ils vont devant alertes, tout heureux d'être libres; les chevaliers les suivent. Les colliers sont fins, délicats et possèdent des petits grelots comme les nôtres [1].

La tapisserie ne nous montre pas les amusements si chers à la société *courtoise*. A peine notons-nous ces combats de bêtes sauvages, si goûtés à cette époque. Notre artiste a placé celui d'un personnage avec un ours. Je ne saurais dire si c'est un chevalier. Son costume, l'épée, l'écu, me feraient croire à l'affirmative, car nous savons d'autre part par les poètes que des chevaliers aimaient à combattre, au XIIe siècle, ces animaux; on leur apprenait à danser, ce qui faisait aussi la joie de l'aristocratie [2].

1. Cf. le livre qui témoigne d'une très grande érudition de Friedrich Bangert, *Die Thiere im altfranzösischen Epos*, Marburg, 1885.
2. F. Bangert, *op. c.*, pp. 340-358.

Les cérémonies religieuses sont absentes de notre tapisserie, une seule, le serment solennel, nous montre, comme les sources nous l'indiquent du reste, les reliquaires placés sur une table ou sur un autel. Harold s'approche, étend les mains sur les reliques et prononce son serment.

Une dernière cérémonie est celle de la mort du roi Édouard. Nous pouvons encore, par son étude, certifier la date approximative de notre monument. Nous n'assistons pas aux premiers préparatifs. Le corps n'est pas lavé avec des essences, ou du vin mélangé d'eau. L'artiste ne nous montre que l'exposition du corps. Il est couché sur une sorte de lit de parade. Est-ce un grand manteau d'hermine qui est placé sous lui, ou tout simplement un matelas? On a posé un oreiller pour appuyer sa tête. Il est ainsi exposé dans le palais, au rez-de-chaussée, sans nul doute dans le grand vestibule de la maison royale. Il est revêtu de ses magnifiques vêtements, une longue tunique l'enveloppe complètement. On voit que l'archevêque est près de lui avec un autre personnage. La tapisserie simplifie, nous l'avons remarqué plusieurs fois, chaque scène, elle ne nous montre pas la tristesse désordonnée des parents et des proches. Un

geste de douleur de la part de Stigand et c'est tout [1].

Vient ensuite le cortège funèbre. Le corps n'est plus à découvert mais cousu dans une peau de cerf pour qu'il ne puisse subir l'influence néfaste de l'air. N'oublions pas que cet animal était réservé aux rois seuls. Nul ne pouvait le chasser. On posait ensuite, sur le corps ainsi enveloppé, une palla de grand prix brodée et ornée d'or. C'est ce que reproduit notre monument; on voit même qu'aux bras du brancard étaient placées des croix. Cette habitude de ne pas exposer le visage du défunt avait fait naître à la fin du XII[e] siècle un usage qui va de plus en plus se généraliser. On prenait avec de la cire une empreinte du visage aussitôt après la mort du roi et on plaçait ce masque sur la *palla* du défunt. On croyait voir ainsi son visage.

Le corps était ensuite apporté au lieu de sépulture que le défunt avait en général choisi. Les grands personnages avaient fait souvent

1. Cf. l'excellente dissertation de Gustav Albrecht, *Vorbereitung auf den Tod, Totengebraüche und Totenbestattung in der altfranzösischen Dichtung*, Halle, 1892. On y trouvera réunis tous les textes du XII[e] siècle.

bâtir ou restaurer une église pour y être ensevelis. C'est le cas pour le roi Édouard. Le clergé du monastère ou de l'église indiquée venait au son des cloches, en chantant des hymnes, à la maison mortuaire, pour y prendre le corps. Les porteurs mettaient sur leurs épaules le brancard, en général léger. Inutile de dire que ce sont les grands dignitaires du royaume qui portaient le corps des rois, quelquefois même les fidèles de sa maison. Nous n'avons pas la représentation très exacte du cortège, car on voit que l'artiste a voulu encore abréger. Il place le clergé avant le mort ; ce dernier n'est pas précédé d'enfants de chœur, portant des croix, à peine le dessinateur en a-t-il fait figurer deux qui agitent de petites cloches, usage fréquent et indiqué par les poètes. Le cortège se dirige ensuite vers l'église et au moment où il pénètre dans le sanctuaire, la main divine perce les nuages et se montre. Qu'a voulu exprimer ici le dessinateur? J'étais fort perplexe, car c'était la première fois que j'avais vu ainsi la main divine apparaître *à l'enterrement d'un roi*, mais, après avoir cherché longtemps la raison de cette marque toute particulière de la sollicitude divine, je crois que l'artiste l'a imaginée pour montrer qu'au moment où il faisait son travail le roi Édouard

avait été béatifié. C'est, en effet, sous Alexandre III qu'Édouard fut décrété *beatus*. Le coq qu'on voit placé sur l'église était une habitude au XIIe siècle aussi, comme nous le dit Guibert de Nogent [1].

Nous avons terminé la description de cette longue et fort importante tapisserie. Nous avons essayé de montrer que tous les détails, tous les renseignements fournis par notre monument se retrouvent dans les poètes du XIIe siècle. L'identité est absolue. L'idée directrice de tous les développements qui précèdent, c'est que l'auteur a suivi Wace pas à pas, qu'il ne s'est pas préoccupé, cela va sans dire, des sources où ce poète avait puisé. C'est un point qui nous paraît désormais acquis. La tapisserie de Bayeux n'aurait pu exister, de cette manière, sans la publication du *Roman de Rou*. Tout ce que le poète a chanté, notre artiste l'a dessiné sur la toile, sauf l'expédition en Bretagne. C'est donc le point capital de ce travail, c'est la base

1. Cf. Vitrail de Chartres. Roland sonne du cor avant de mourir et la main divine apparaît pour montrer sa béatification. Il en est de même sur bien des chapiteaux, soit à Moissac, soit au Musée de Toulouse. Cf. pour le coq, Guibert de Nogent, *Vita*, II, 55.

et la raison même de la longue et minutieuse démonstration que j'ai tentée. J'ai voulu ensuite montrer, aidé des poètes et des écrivains latins, que les renseignements que la tapisserie nous donne sur la vie de tous les jours, sur le costume, etc., sont absolument semblables à ceux que nous pouvons extraire de la littérature de la deuxième moitié du XIIe siècle.





APPENDICES

I

Dissertation sur la date de la Chanson de Roland

J'ai dit dans un des chapitres précédents que je m'efforcerai de déterminer la date approximative de la chanson de Roland; mais je veux, avant d'aborder la discussion, préciser les raisons mêmes de ce débat. Si le texte de Wace ne pouvait être invoqué par moi, si je n'avais pas montré que notre artiste a suivi pas à pas la chanson de Rou, les archéologues traditionnalistes pourraient objecter que les armures, la manière de tenir l'écu attaché autour du cou par une courroie, voire même la cotte de mailles, se retrouvent aussi dans la chanson

de Roland. Il leur serait facile de dire que ce poème, ayant été daté par M. G. Paris de 1080 environ, peut servir de base à la datation de la tapisserie. Et, invoquant ces deux monuments, ils les expliqueraient l'un par l'autre. J'ai bien montré déjà que les sceaux nous autorisent à dire que le casque à nasal n'apparaît qu'en 1116 pour la première fois, qu'il n'est pas une création du XIe siècle comme on l'a cru. Mais cette preuve ne saurait suffire. J'ai donc cru devoir étudier le seul document littéraire qu'on attribue au XIe siècle, le soumettre à un nouvel examen.

Résumons d'abord les opinions de ceux qui se sont occupés de cette chanson. Pour le faire court, c'est d'une part M. G. Paris en France et M. Suchier en Allemagne. Le savant romaniste, professeur au collège de France, pense que la chanson est *antérieure* à la première croisade. M. G. Paris se base surtout, sur un vers, — qui aurait besoin d'être commenté d'une manière très précise, — vers nous démontrant que Jérusalem est encore entre les mains des Turcs. Ce serait donc sous Philippe Ier que la chanson de Roland aurait été remaniée. Je ne sais à vrai dire pourquoi cette date « vers 1080 » a été donnée. Je ne vois même aucune raison qu'on ne puisse indiquer 1094 par

exemple. Mais d'autres érudits ont émis des opinions différentes. Le plus autorisé me paraît être en Allemagne, M. Suchier. Le savant professeur de l'Université de Halle a voulu voir dans la chanson de Roland une œuvre de la première moitié du XIIe siècle, mais sans préciser, et il a considéré la date proposée par M. G. Paris comme étant trop reculée. S'inspirant d'un travail antérieur de M. Paul Meyer, il voit même dans la mention au vers 3220 du Val de Butentrot (Cappadoce), la preuve que la première croisade avait eu lieu. A quoi M. G. Paris de répondre que les pèlerinages en Terre-Sainte ont été assez fréquents, avant la première croisade, pour que la vallée de Butentrot pût déjà être connue. L'opinion de M. Suchier est donc que ce poème aurait été composé dans le Sud de la Normandie sous le règne de Louis VI. Il ajoute même qu'une première chanson devait avoir été composée entre 990 et 1020 [1]. Le poème que nous conservons ne serait donc qu'un remaniement de ce dernier.

1. Dans ses extraits de la *Chanson de Roland* (je cite la 5e édition. Paris, 1896). M. G. Paris s'exprime d'une manière moins précise, quand il dit, p. XXIII, qu'il n'y a aucune raison de le (la ? rédaction en vers) faire descendre plus bas que la première croi-

Ce qui est important à retenir de ce débat, c'est qu'on ne peut se baser pour dater avec précision la *Chanson de Roland* sur l'étude de la langue. Cette étude permet les plus grands écarts; elle ne saurait conduire à des résultats fermes, ni même fournir une date précise. Il faut rechercher des caractères extérieurs à la langue, il est nécessaire de voir si les données historiques nous permettent d'indiquer une date approximative de ce monument, car ce n'est pas sur une simple mention de Butentrot qu'on peut affirmer que la seconde rédaction de Roland est postérieure à 1096. Mais l'affir-

sade. Et il ajoute en note (2), que l'énumération des peuples païens qui se trouve dans l'épisode de *Baligant* doit avoir été faite avant cet événement, qui fit connaître en Occident beaucoup de noms qui n'apparaissent pas ici, *mais cela ne prouverait* rigoureusement *rien pour le corps du poème*, auquel Baligant peut être antérieur. De son côté, M. H. Suchier, dans sa *Geschichte der französischen Litteratur*, qui vient de paraître, se montre maintenant fort réservé. Parlant de Roland, de Charlemagne et du fragment de Gornund et Isembart, il se borne à dire : « Man setzt die drei Dichtungen in das Ende des 11. oder in Anfang des 12 Jahrhunderts », p. 24. Je sais du reste par l'auteur qu'il croit que la *Chanson de Roland* est du commencement du XIIe siècle.

mation du savant professeur a néanmoins son prix ; il a lu les textes, il a étudié avec soin la littérature des chansons et tout particulièrement ce petit coin normand si fécond et si original et l'impression qui s'est pour lui dégagée de toute cette étude, c'est que le poème ne saurait être de 1080.

Avons-nous une date extrême que nous ne puissions dépasser? Le manuscrit peut-il fournir quelques données précises ? Nullement. Ce manuscrit appartient au contraire à la seconde moitié du XIIe siècle. Un point important, c'est qu'il existe une traduction allemande du poème, exécutée par le prêtre Conrad vers 1133-1139 pour le duc de Bavière, Henri l'orgueilleux. Grimm proposait bien une autre date et voyait la traduction faite au contraire vers 1160 à 1170, mais des travaux *sans nul doute plus probants* ont fait adopter un *terminus ad quem* beaucoup plus reculé (1133-1139), terminus que j'accepte, d'après les affirmations de MM. Suchier et Golther[1]. Nous avons donc comme point initial relativement précis la limite 1080 fournie

1. Le poème de Conrad est loin de ressembler littéralement à la chanson de Roland. C'est au contraire une traduction libre, qui pourrait faire croire à une autre version.

par M. G. Paris, et comme date extrême, celle de 1133-1139, indiquée par la traduction allemande de Conrad.

Voyons si nous ne pouvons préciser davantage. Je laisse de côté la discussion philologique, qui, je l'ai montré, n'apporte rien au débat. Mais, pour se rendre compte de l'esprit d'une œuvre, il faut l'avoir placée dans le temps, connaître tout ce qui a été écrit avant, et ce qui a été dit après. On peut alors voir si elle reflète l'esprit, les idées de la période dans laquelle on croit qu'elle est née. C'est ce que j'ai fait; aussi puis-je affirmer que la Chanson de Roland a été composée *après la première croisade.* Après la lecture de tous les auteurs latins, des deux périodes, il n'y a aucun doute à mes yeux. Et je dirai même plus, sans la première croisade, *la Chanson de Roland n'existerait pas sous la forme actuelle.* La fierté qui y domine, l'orgueil franc qui s'étale à chaque instant, cette bravoure indomptable, cette haine du parjure, cette reconnaissance de la valeur des musulmans, comme aussi la constatation des pertes subies par les Francs dans la mêlée souvent indécise, tout en un mot se retrouve dans les premiers écrivains de la croisade [1]. Qu'on se représente

1. Les Francs sont des *triomphatores orbis et*

le monde occidental si divisé, si provincial, si je puis dire, livré à des guerres entre peuples peu éloignés et tout à coup, toutes ces principautés réunies, en contact entre elles, sous la même bannière et combattant côte à côte. Et ce sont

dominatores, Baudry II, 1, p. 38. Cet historien va jusqu'à dire qu'ils sont «*invictissimi*». La Francia est toujours *victoriosa*, p. 43, 46, 131. Cf. Ekkehard, Hierosolymita, XVII, p. 24. *Francos* (*sic enim universos occidentales populos nominare solent*) *plusquam homines, id est deos esse fatebantur, affirmantes omnino non esse mirum quod hujusmodi bellatores totum affectarent sibi subjicere mundum.* Les historiens reflètent ce sentiment. Les Francs sont connus aussi pour ne commettre aucun parjure. Baudry, *H. J.*, I : XX, p. 25. Ils accomplissent des prouesses de valeur, cf. Albert d'Aix, III, 65, p. 386. Cf. le discours de Boemond appelant à son secours Robert dans Baudry, II : 15, p. 47. Cf. Baldricus, I, p. 24, 28. *Hic christiani columbinam prætendebant simplicitatem et in armis mundam et gloriosam exercebant militiam, mundi moribus, vegeti corporibus, animosi pectoribus militabant, quippe animabus suis praecavebant fulgebant in armis, maxime que in morum ornatu erant decentissimi... O super omnes regiones extollenda Gallia! Quam pulchra tabernacula tua ecce in Romania!* Les chevaliers Francs sont la *lux et flos victoriosæ Franciæ*, ibidem, II, 14, p. 46.

les Francs qui, désormais puissants, ayant déjà un domaine royal assez étendu, bénéficieront de ces exploits. Les Grecs, les Turcs ne désignent ces troupes innombrables, venues de tous les côtés de l'Occident, que sous les noms de Francs. Un second point sur lequel je voudrais insister, c'est que je crois même que la *Chanson de Roland n'existerait pas sous cette forme sans les auteurs latins*. Ce sont eux qui tout d'abord, par une culture plus élevée, ont traduit les sentiments généreux de ces hommes, qui ont montré le courage de ces soldats lesquels, malgré les privations de toutes sortes, sont parvenus à la terre promise, à Jérusalem. Oui, ce fut une journée bénie que celle où l'Occident apprit la défaite des Turcs, la ville prise, le tombeau du Sauveur désormais devenu le but de l'adoration exclusive des chrétiens. Ce fut un *hosanna* à la fois saint et glorieux! Les écrivains célébrèrent à l'envi le courage et les prouesses des croisés.

Je reconnais encore cette influence à la présence de nombreux clercs, à celle des évêques, au moment du combat de Roncevaux. Je ne les ai quasi jamais rencontrés au milieu des guerres occidentales, mais je les ai vus toujours présents sous les murs de Nicée, d'Antioche, et de Jérusalem. Ils encouragent les combattants,

relèvent leur courage abattu, prient le Seigneur de donner la victoire aux croisés. Les évêques bénissent la foule, les clercs reçoivent la confession des chevaliers, donnent l'absolution et promettent même qu'en cas de mort les péchés seront pardonnés [1].

Et partout dans la *Chanson de Roland* nous découvrons l'influence des croisades. Que d'efforts de la part des Français pour prendre

1. Les prêtres et les clercs étaient rarement aux armées pendant la période franque. Ce n'est qu'aux croisades qu'on les voit à côté des soldats. Il y eut des cérémonies religieuses très nombreuses, durant la première croisade, qui durent faire une profonde impression sur les esprits occidentaux. Les évêques donnent comme Turpin la bénédiction au moment du combat; cf. Guillaume de Tyr III, 16 p. 262, *peccaminum promittentes indulgentiam et plenam delictorum remissionem.* Les soldats se préparent à la bataille en écoutant la messe, les clercs donnent l'absolution sur leur demande. Cf. Guibert de Nogent. *Gesta Dei*, VI, p. 772. L'évêque donne sa bénédiction Fulcher H.-J., III, 8 p. 45. Robert III, 10 p. 761. Ils sont émus et pleurent, *sacerdotes et clerici plorabant et orabant.* Fulcher, H.-J. XII, p. 335. Les clercs ensevelissent les morts, disent des prières. Albert d'Aix II, 43 p. 332. Il me serait facile de multiplier les textes, cf. la *Chanson de Roland*, v. 2955.

Cordres ! Il a fallu mettre les murs en pièces à l'aide de ces nombreuses machines à lancer les pierres, auxquelles on a donné le nom de caables (catabula). Certes ces grandes machines sont nées peut-être de l'effort des croisés, des besoins et des nécessités de l'heure présente. Devant une civilisation supérieure, les farouches envahisseurs se sont trouvés pris au dépourvu et après des échecs nombreux leur ténacité s'est faite ingénieuse ; ils ont inventé ; ils ont surtout copié ou imité des modèles orientaux ; en tout cas sous des mots souvent anciens, se cachent, n'en doutez pas, bien des innovations, dans l'armement, dans le costume, dans la marine, etc.

C'est à ce moment que la *Chanson de Roland* est née. Les auteurs latins ont donné au trouvère ce souffle patriotique que nous y trouvons. Et on peut même dire que ce souffle est plus jeune, que, traduite en langue vulgaire, cette inspiration plus fruste, exprimée d'une manière moins ferme et sûre d'elle-même, ne donne pas l'impression d'un milieu cultivé, mais vieillot, comme le pourrait faire croire Baudry ou Guibert de Nogent. Certes, le poète emploie les vieilles expressions latines, il traduit en langue vulgaire des épithètes de Virgile, qu'il nomme au vers 2616,

ainsi qu'Homère [1]; mais la langue qu'il parle est cependant plus mâle et plus forte. Toutefois, quand on l'étudie de plus près, on voit déjà que la *Chanson de Roland* manque de souplesse et de naïveté, qu'elle est trop abstraite et qu'elle est loin d'égaler en fraîcheur inconsciente des poèmes plus récents tels que le roman de Rou.

M. G. Paris pense que, dans la *Chanson de Roland*, on ne saurait découvrir l'influence de la croisade. Mais, en vérité, cette influence se montre à chaque pas. Elle se fait jour par le contact de peuples si divers, venus de tous les coins de l'Occident et dont la chanson est un reflet. Ils se retrouvent sous la bannière de Charles comme naguère sous celles de Tancrède et de Godefroy. Il me semble les voir, ces armées composées d'éléments si divers, campées sous les murs d'Antioche ou de Nicée, prêtes à

1. Roland. 702. Vers Dulce France tuit sunt acheminet
3674. En France dulce iert menée caitive.

patria vestra. Baldricus II, I, p. 34, *dulcis patria*, dans Malmesbury et Roger Hoveden. Déjà on a étudié l'influence de Virgile. V. les *dulces Argos*. Les prédicateurs s'adressant aux fidèles les appellent : dolce gent., etc. Cf. pour ces épithètes Lecoy de la Marche. La Chaire pendant le moyen âge, p. 25.

combattre avec une impétuosité inconnue aux Grecs et aux Turcs, et qui faisait leur admiration. L'ordre de bataille n'est même plus celui d'autrefois, le *coin* ne saurait désormais convenir à des combats où la cavalerie domine. C'est, comme Baudry le décrit, l'*acies* que le poète traduit par « eschieles » [1]. Et voilà les

1. Roland. 1030. Suls, les eschieles ne poet li acunter.
Ses vint eschieles ad li reis anumbrées 1451
De Franceis sunt les premères eschieles, 3026.

C'est l'ordre de bataille décrit par les historiens des croisades cf. Baldricus Hist. J. 11, 15, p. 46. *Ordinatæ sunt itaque sex acies. Acies = eschieles.* On peut voir dans Baudry, la description de l'armée franque à Antioche. Elle comprend six *acies* ou six *eschieles* : 1° Godefroy avec les siens; 2° Hugues le Grand et le comte de Flandre; 3° Robert, duc des Normands avec ses troupes; 4° L'évêque du Puy et les siens, accompagné des Toulousains; 5° Tancrède et ses soldats; enfin, 6° Boemond et ceux de l'Apulée. Cf. Guillaume de Tyr : *in sex acies suum ordinant exercitum certis ducibus præsignatis.* » Mais cette multitude *infinita*, parlant des langues si différentes (*de linguis quamplurimis*, cf. Fulcher de Chartes, H. I, VI, p. 328), était appelée Franque. Cf. Raymond d'Aguilers, H. F. V, p. 244 : *Nam omnes de Burgundia et Alvernia et Gasconia et Gothi, Provinciales appellantur, ceteri vero Franci-*

chrétiens dans ces villes belles et grandes, aux enceintes étendues, aux nombreuses tours si élevées, comme la chanson nous montre Saragosse et Cordres. Il n'y a pas jusqu'aux machines employées pour les abattre que je ne retrouve dans la *Chanson de Roland.* Et c'est surtout dans ce domaine que les occidentaux avaient à apprendre à l'école des Turcs et des Byzantins.

Ce sont aussi ces riches butins, ces nombreux chameaux, ces étoffes de grand prix qu'ils recevaient en dîmes des Turcs ou qu'ils enlevaient aux païens après la victoire. On les retrouve dans la chanson de Roland [1]. Où aurait-il vu

genae et hoc in exercitu inter hostes autem Francigenae dicebantur. » Cf. Gesta Tancredi LXXXVI, p. 667. Cette impression a été profonde sur le poète de la *Chanson de Roland.*

1. Le riche butin est toujours décrit par les historiens latins. Ce sont des vases d'or, des étoffes de soie, des armes précieuses, des épées admirables. Cf. Fulcher. H. J., II, XXXI, p. 363 ; III, 911, p. 393. Raymond d'Aguilers XI, p. 257. Albert d'Aix ; X, 36, p. 648. Fulcher, *H. J.*, III, XI, p. 393. Cf. pour le butin d'Antioche Robert. III, 29 p. 771. Cf. Baldricus, H. J., II, 3 p. 36 : *Inventum est ibi auri et argenti plurimum, subjugalia, mulas, et equos, boves et camelos, verveces et asinos et copiosam suppellectilem*

ce jongleur loquace, mais presque toujours trop sec et sans souplesse, ces grands centres, ces villes si peuplées, à la vie encore active ? Les nôtres, à cette époque, avaient l'aspect de grands villages ; le plus souvent détruites, elles ne pouvaient qu'à grand peine restaurer leurs remparts. Et s'il était né, s'il avait vécu à Paris c'est à peine si son imagination lui aurait fourni des éléments descriptifs ; mais il était de l'ouest de la France, d'après les recherches des philologues ; c'était un pauvre homme de *provincial !* Oui, certes, il a entendu parler de ces villes quasi fantastiques pour un occidental, de cette Constantinople si riche et si belle, de cette Antioche si opulente et si bien défendue. Il a lu, n'en doutez pas, les descriptions des auteurs latins, et il a conçu par eux une opinion admirative sur ces grandes cités. En étudiant la chanson de Roland, bien des phrases des

in eorum papilionibus reppererunt et diversis onusti gazis, cum triumpho et inenarrabili gaudio redierunt ad suos. Cf. *ibidem*, III, 17 p. 78 ; pour les dons cf. Robert VIII, 11, 853 *equos, mulas, aurum, arcum aureum, vestes pretiosas, et micantia tela.* Baudry, H. J., IV, 5 p. 94, *quindeçim millia byzanteorum dedit illis et quindecim equos magni pretii,* et IV, 4 p. 92.

écrivains de la première croisade et surtout de Baudry, revenaient à mon esprit [1].

Et dans cette chanson déjà savante, l'élément populaire est fort réduit. On sent déjà que la chanson est stylisée, si je puis dire. Aussi je ne crois pas, comme on le prétend, que les cantilènes, c'est-à-dire les chants populaires, si l'on veut, soient la base de nos chansons de geste. Je pense au contraire, que le clerc ou le jongleur n'a pris que le thème, c'est-à-dire le sujet, dirions-nous, et qu'il a ensuite construit son poème d'après des règles fixes, des formules

1. Les auteurs latins montrent leur admiration pour la beauté des cités orientales. Ils nous décrivent les croisés contemplant les tours nombreuses, les murailles souvent doubles des grandes villes. Cf. chanson de Roland, V, 2690.

Tant chevalchierent qu'en Sarraguce sunt.
Passent des portes, traversent quatre punz.
Tutes les rues u li burgeis estunt.

V. 3655. E Bramimunde les turs li a rendues, les dis sunt granz, les cinquante menues. Albert d'Aix : H. N. II, 21, p. 31. *Turres et firmissima moenia ammirantes muros quoque duplices,* cf. Gesta Tancredi, 34, p. 630. Baudry, H. J. III, 24, p. 84. Robert H. J. VIII, 10, p. 852. Baudry, 12, p. 26, *moenia in cœlum porrecta* pour Nicée, III, 24, p. 84, pour Antioche, aussi Albert d'Aix *H. J.*, III, 37, p. 365.

souvent empruntées à la vision des écrivains latins. Je pourrais, sans nul doute, montrer le côté factice de ces œuvres, le *canon* qui servait à les confectionner. Comme je l'ai fait naguère pour les *Vies des saints*, il me serait facile d'indiquer le côté artificiel de ces poèmes, les clichés si souvent reproduits. Non, rien de populaire n'est dans ces œuvres déjà si savantes [1].

1. Les historiens latins ont donné quelques descriptions soit des combats, soit de l'attaque, qu'on retrouve aussi dans la chanson de Roland. C'est surtout Baudry, qui a eu selon moi, une très grande influence sur cette littérature en langue vulgaire. *Fragor armorum multus erat et ab aereis cassidibus ignis elucubratus scintillabat; vulnera vulneribus illidebantur et campi nimio sanguine purpurabantur. Intestina videres dependentia; videres et cæsa capita, et trunca corpora passim oppetentia.* Baudry J. H. II, 15, p. 47. Cf. *ibid*, III, 17, p. 78. *Resonabant æneæ cassides tanquam percussæ incudes; minutatim scintillabat ignis; mutilabantur enses, eliso cerebro humi procumbebant homines, rumpebantur loricæ; fundebantur exta.* Cf. pour le carnage, Oderic Vital, IX, 8, p. 527. *Intestina videres dependentia, cæsa capita, trunca corpora, passim oppetentia.* Albert d'Aix, I, xx, p. 287, *laxantque sui equi frena.* Baudry, H. J., IV, 11, p. 98. *Habenas laxant et calcaribus cornipedes urgent æneis, et dicto citius omnes advolant et scutis pectoribus oppo-*

A côté de l'influence latine que je crois fort grande il est un autre trait qui me semble caractéristique, c'est le dédain complet de la vérité historique[1]. Le jongleur est semblable en

sitis, turbas contis depellunt et oppositos disjiciunt. Cf. aussi Robert, *H. J.*, 44, 20, p. 787, on voit même le cliché. Oderic Vital, H. N. IX, 13, p. 602. *His auditis, habenas laxant, calcaribus cornipedes urgent et dicto citius omnes advolant, et scutis pectoribus oppositis turbas depellunt, oppositos dissiciunt, unusquisque suum sternit humi.* Cf. aussi Baudry, H. J. IV, 11, p. 98. Cela devient un cliché sans cesse répété. Oderic Vital nous montre les casques et les armures étincelants au soleil. Cf. aussi Chanson de Roland, v. 1002. Clercs fut li jurz e bels fu li soleilz. N'unt guarnement que tut ne reflambeit. Cf. Albert d'Aix, H. J., III, 37, p. 365.

1. On parle très souvent de l'éclat des armures, de la richesse des armes, des selles dorées, des mors des chevaux magnifiques. Cf. Fulcher, II-III, p. 377. Oderic Vital, H. N., VIII, 17, p. 377. On ne saurait douter que les croisades n'aient développé le luxe des armes, et ce goût immodéré des occidentaux pour la richesse du costume militaire. Nous retrouvons cette influence dans la chanson de Roland. Guibert de Nogent, *Gesta Dei,* VIII, 9, p. 822. On remarquait même avec étonnement des chevaux Turcs couverts de fer. Petrus Tudebodus, Hist., X,

cela à l'hagiographe. Peu lui importe que Jérusalem soit délivrée au moment où il chante son poème, peu lui importe que Guillaume le Conquérant ait vaincu les Saxons, il va, poursuivant son chant, attribuer à Charlemagne et voire même à Roland les prouesses des guerriers encore si proches de son temps. Et ne croyez pas qu'il ignore les faits historiques, il sait — et ceux qui l'écoutent le savent avec lui — que ce n'est pas Roland, que ce n'est pas Charles qui a vaincu les Saxons, mais bien Guillaume, mais il parle, chante, je dirais même, il ment sans vergogne, sans nul souci

I, p. 59. Albert d'Aix, H. J., IV, 9, p. 395, on dit aussi que les Turcs portent des armures et des casques d'or « *loricis* et *galeis* et *clipeis aureis valde armati* », *ibidem*, II, 27, p. 319, III, 28, p. 358; cf. aussi le portrait des chevaliers fait par Albert d'Aix, *A. N.*, IV, 6, p. 392, *Horum vestes ferreæ, clipei auro et gemmis inserti variisque coloribus depicti, galeæ in capitibus eorum splendentes super solis splendorem coruscant. Hastæ fraxineæ in manibus eorum acutissimo ferro præfixæ sunt, quasi grandes perticæ, equi eorum cursu et bello doctissimi, vexilla in hastis eorum nodis aureis et fimbriis argenteis montes in circuitu nimio lucis decore coruscare faciunt.* » On croirait lire la description d'un jongleur.

de la vérité historique. C'est une mise au point qu'il réclame de la part de son auditoire. Il connaît peut-être que ce ne sont pas les Arabes qui ont vaincu à Roncevaux, l'arrière-garde de Charles, mais bien les Basques, peuple chrétien comme les Francs.

Croyez qu'il sait aussi que les Francs ont vaincu les Arabes et les Turcs. Son souffle patriotique en est la preuve. Le sentiment national en a grandi. Ce n'est plus la France si divisée, où les hommes de tel ou tel comté ne se connaissaient pas, si différents au point de vue des mœurs, du langage, des habitudes. Non, c'est la France, notre chère France qui se lève tout entière contre les musulmans, c'est la chrétienté que livre avec Charles le grand combat pour le Christ. Et son chant s'élève, arrive à des hauteurs inconnues jusqu'alors. Il rassemble, comme l'avaient fait les historiens des croisades, tous ces peuples étonnés de se trouver sous le même gonfanon, il les fait combattre contre Mahomet, et la victoire de Charles équivaut à celle des croisés sous Jérusalem. Il connaît du reste les temples des païens, il a vu cités assez souvent les lieux saints des infidèles. Et Charles, semblable aux Tancrède et aux Baudouin, se montre aussi sans pitié pour les adversaires du Christ, il

fait égorger tous ceux qui ne veulent pas subir le baptême [1].

On comprend alors, dans la chanson, la présence de ces armées si nombreuses, venues d'Orient à l'appel du roi, on voit même que l'auteur a saisi l'importance de cet émir de Babylone qui, avec un si grand nombre de sujets, vient combattre les Francs et les arrêter dans leur course [2]. Mais tous ces

1. Je remarque aussi, dans la chanson de Roland, cette douleur exagérée décrites par les chroniqueurs du xii[e] siècle. cf. Oderic Vital, VI, 6, p. 32 « *cœpit plorare, manus torquere, capillos trahere atque quasi mortuum jam deflere.* Guibert de Nogent, *Gesta Dei*, IV, 11, p. 731, « *pugnos collidere, vellicare capillos* ». La douleur des croisés à la mort d'Adhemar, évêque du Puy. *Ibidem*, VI, 13, p. 776. Je pourrais citer de nombreux exemples de cette sentimentalité que nous retrouvons dans la chanson de Roland. L'amiral de Babylone pleure comme dans la chanson de Roland. Baldricus, IV, 21, p. 111, *inhonoratus ero semper in terra babylonica*, cf.

2. Le très grand rôle du roi de Babylone. Il arrive avec une armée formidable comme dans la chanson de Roland. Fulcher, I, 31, p. 362. Il envoie des messagers, Baudry, 11, 18, p. 51. Ce sont de leur part les mêmes discours pour demander des secours aux rois orientaux. Baudry, *H.J.*, III, 1, p. 60, comme aussi les mêmes lamentations. Robert, IX, 8,

détails sont transformés dans la chanson de Roland. Il n'y a pas même jusqu'aux plus petits accessoires, témoin ces descriptions du butin, il n'y a pas même jusqu'à cet amour des bons et chers besanz, qui ne se trouvent dans la chanson [1]. Les croisés, dans leur cupidité, ne

p. 867, 13, p. 871, 18, p. 875, 21. p. 877. Leur arrogance, Baldricus, I, 23, p. 27. Des ambassades réciproques, p. 28. Les Sarrazins sont ceux « *quos omnes appellant inimicos Dei* ». Baldricus, H. J., I, p. 23.

1. Les auteurs latins de la première croisade ont donné des sentiments très fiers aux Turcs. Ils ont conscience de leur bravoure et osent dire qu'il n'y a qu'eux et les Francs qui doivent porter les armes. Cf. Baldricus II, 3, p. 53 : *Dicunt etiam nullos naturaliter debere militare nisi se et Francos*. Ils se moquent des armes des Francs : *Ecce arma quæ attulerunt Franci obviam nobis ad pugnam*. Petrus Tudebodus, *Hist.*, XI, 3 p. 61. Nous les retrouvons dans la chanson de Roland. Ce sont aussi les mêmes discours que les auteurs latins mettent dans la bouche des chefs arabes ou turcs : Robert, IX, 21, p. 877. *O Mathome præceptor noster et patrone, ubi est virtus tua. Ubi est virtus cœlestium numinum cum quibus ipse gloriaris? ibidem*, IV, 22, p. 788. *Mathonum præceptorem suum, in auxilium sui cœperunt invocare, sed Mathomus non potuit restaurare quos Christus per suos milites voluit exter-*

craignaient même pas de fouiller les entrailles des ennemis pour voir s'ils n'avaient pas conservé ces besanz si recherchés [1].

J'avoue cependant que, si je n'avais pas quelques exemples probants à citer, j'aurais hésité à ouvrir ce débat ; mais certains vers vont me fournir des témoignages plus sûrs. Il me semble qu'ils ont passé inaperçus chez tous ceux qui ont étudie la chanson :

Ceinte Joyeuse, unkes ne fut sa per,
Ki cascun jur muet trente clartez.
Asez savum de la lance parler
Dunt nostre sire fut en la croiz naffrez (2501-4)

minare. Cf. aussi les lamentations des chefs dans Robert, VIII, 21, p. 877. Cf. les faux dieux orientaux dans Baldricus, H. J., I, p. 13.

1. On compte par besanz; Baudry, II, 22, p. 57 : *ibidem*, I, 25, p. 29, *unde adhuc monetae civitatis illius denarios Bizanteos vocamus*. On déterrait les morts. Petrus Tudebodus, I, 4, p. 49 ; on mettait des *bisanteos aureos* dans les tombes : *Quo Christiani comperto, partim exuviarum cupiditate allecti, partim ut dolorem super dolorem Turcis apponerent, incitati, sepultos desepelierunt et corporibus satis ignominiose insultaverunt*. Baldricus, II, 17, p. 51. Ibidem, III, 27, p. 87. *Alii qui vivere volebant honestius findebant Turcorum corpora, quoniam in eorum visceribus bizanteos inveniebant; et aurum illud quod glutierant et illud tollebant.*

Notre jongleur n'hésite pas un seul instant à placer dans le pommeau de l'épée de Charles, la sainte lance retrouvée en 1098 à Antioche ! Certes, on me répondra qu'on avait déjà la sainte lance à l'époque de Constantin, j'indiquerai même sa mention dans Grégoire de Tours, et dans Adamnan au VIIe siècle, mais cette précieuse relique était tombée dans l'oubli, et si des témoignages s'élevèrent contre cette invention, arrivée à un moment si propice, nul, que je sache, ne put dire qu'elle était déjà dans une autre cité. Et lisez aussi avec attention la nomenclature des reliques, données à Charlemagne dans le *Pèlerinage*, où trouvez-vous la mention de cette lance ? (cf. v. 175 à ce sujet). L'allusion à la croix est pourtant formelle et sans réplique. Ce texte seul suffirait pour dater la chanson après 1098, moment où la relique fut retrouvée [1].

L'emperere ad Sarraguce prise.

1. Cf. pour la lance du Christ : Petrus Tudebodus. *Historia*. XI, 3, p. 76. Toute la chrétienté s'émut, Roger de Hoveden (1898), *Hist.*, I, p. 154. Cf. Foucher de Chartres. I., 17, p. 344 ; Ekkehardus, *H. J.* 14, p. 22. Oderic Vital, *H. N.*, IX, 10, p. 548. Tous les auteurs latins jusqu'à Mathieu Paris parlent de l'invention de la lance.

A mi Franceis fait bien cerchier la vile
A mailz de fer a cuignies qu'il tindrent
Les sinagoges e les Mahumeries
Fruissent ymagenes e trestutes les ydles.
(v. 3660-64)

N'est-ce pas le récit des chroniqueurs latins au moment de la prise des cités orientales ? Il y a même les légendes qu'ils ont mises en circulation, à savoir que les Sarrazins avaient des « *simulacra* ». La chanson partage avec eux cette manière de voir [1].

Par tute l'os funt lur taburs soner
Et ces buisines e cez graisles mult clers.
(v. 3137-8)

Comparez 852 :

En Sarraguce fait suner ses taburs.

1. Les auteurs latins de la première moitié du XII[e] siècle parlent souvent des « *Mahumeries* »; cfd Baldus. H. III, 5 p. 170 : *quæ est ante Machumariam* ; Robert, VII, 8, p. 828, *per portam quae est ante Machumariam*; cf. ibidem, IX, 21, p. 878 : *O Mathome, Mathome, quis unquam venustiori te cultu colitur, in delubris auro argentoque insignitis, pulchrisque de te imaginibus decoratis et caerimoniis et solemnitatibus omnique ritu sacrorum.* Cf. aussi Guill. de Malmesbury, IV, 367, p. 423 : *simulacro Mahumet ibidem collocato.* » Cf. Robert, III, p. 893, *altis vocibus Baphometh invocaverunt.*

et notez que dans les deux cas il s'agit de Sarrazins.

C'est là un témoignage irréfutable. Ce n'est qu'en 1098 que les chrétiens connurent le bruit du tambour, l'*horribilis sonus* de Guillaume de Tyr et les premiers historiens latins des croisades nous donnent des détails assez curieux sur la terreur que ce son grave et lourd prolongé jeta dans les âmes, mais surtout sur le désordre qu'il provoqua. Les chevaux épouvantés ne voulaient pas avancer, l'armée faillit connaître la déroute. Certes, on pourra m'objecter que le *tympanum* était connu. Je sais fort bien que nous le retrouvons déjà dans Isidore de Séville; mais, je ne crois pas qu'il fût d'un usage courant, ni surtout qu'on en usât à la guerre dans l'Europe occidentale, car je ne le rencontre pas dans les textes de la période franque. Donc il se peut qu'il ait été utilisé pour les danses, pour les chants, mais il n'apparaît jamais *comme instrument militaire* avant les croisades, et les historiens ont toujours soin de l'indiquer comme utilisé par les Orientaux. Les Francs se servent surtout du *cor*, dont le nom revient sans cesse sous la plume des écrivains, ils emploient aussi les trompettes, la *buccina* dont il était déjà question dans les textes caro-

lingiens [1]. Le mot même Tabur est d'ailleurs d'origine persane.

Li amiralz qui trestuz les esmut. (v. 2814.)

1. Ce fut le 1er juillet 1098, à Dorylée, dans la vallée de Gorgoni, que les croisés entendirent pour la première fois le bruit des tambours. Cf. Guillaume de Tyr, *H.*, *III*, 14, p. 131. *Fragor enim armorum et equorum strepitus, tubarum classica, et tympanorum sonus horribilis*, — cf. Oderic Vital, *H.* IX, 1, p. 561. Baudry. H. J. III. 11 p. 78. Cf. Henricus Huntendunensis. *De captione Antiochæ*, VI, p. 375, VI, p. 221. *Equi namque eorum, insolitum non ferentes clamorem et buccinarum clangorem et ictus taburciorum, calcaribus non obtemperabant; nostrates quoque, tanto stridore percussi, quid essent ignorabant.* Mathieu, Paris, Chr. M., II, p. 64. *Nam equi eorum insolitum non ferentes clamorem Turcorum, buccinarum clangorem, ictusque taburciorum calcaribus non parebant.* » Le cor n'a jamais été autant employé qu'au XIIe siècle, il revient sans cesse sous la plume des écrivains. Cf. aussi Galter, *Bell-Ant.*, XIII. p. 125. Le tambour fut usité en Orient dans les armées. *Gesta Tancredi*, XL, p. 634 ; Albert d'Aix, VI, 46, p. 494, *tubis et tympanistriis intonantes*. Les croisés en firent usage en Orient. Cancellarius Galterius. *B.-A.* IV, p. 89. Mais la chanson de Roland donne toujours l'usage exclusif de cet instrument guerrier aux Turcs. Les Francs ne s'en servent pas.

Cette dignité revient assez souvent dans notre poème, et si le mot *almiralius* de nos historiens latins n'a pu donner le nom même du vieux français, je suis certain que cette dignité, qui n'est jamais mentionnée par les écrivains antérieurs, n'était pas encore connue avant les croisades, ar tous les auteurs latins sans exception ont soin de l'expliquer à leurs lecteurs. J'ai fait aussi de très longues recherches pour trouver l'indication non moins précieuse de *Almacurs*, mais je l'avoue, sans résultat [1].

1. Cf. Baudry. III, 18, p. 79. *Admiralius.* Il porte l'étendard et a levé une très grande armée contre les chrétiens. Cf IV, 4 p. 92 : IV, 18 p. 106, il est tué dans la mêlée; IV, XX, p. 109 : « *Si bellum quod eis admiralius Babilonius praeparabat aliquando evincere possent*, IV, 6, p. 64; IV, -16, p. 105. On parle de l'armée de *amiravisi exercitus.* » IV, 11, p. 98. Il accourt avec une formidable armée « *Rex babilonis* Foucher de Chartres, I, 31, p. 362, il y en a plusieurs; Robert, IV, 21, p. 788. *Et quos admiraldos vocant, reges sunt, qui provinciis regionum praesunt.* Tous les écrivains latins expliquent ce titre. C'était un mot nouveau. Cf. Foucher, I, 17; p. 343, 22 p. 349; Baudry. H. J. *i*I, 17, p. 51. *Illo in praelio occisi suut XII principes de Turcorum agminibus quos admiralios vocant.* Cf. Albert d'Aix, III, 2, p. 368. *Epistola Stephani comitis Carnotensis*, Antiochiæ admiraldus *id est princeps et do-*

Li emperere fait Rollant custeïr
Et Olivier, l'arcevesque Turpin;
De devant sei les ad fait tuz uvrir
E tuz les coers en palie recuillir (2962-5).

Cette coutume d'enlever les entrailles, le cœur aux défunts, est due à l'influence des croisades. Ce n'est qu'à partir du XIIe siècle qu'elle s'établit. Je la trouve mentionnée pour la première fois, soit dans les écrivains des croisades, soit dans Oderic Vital, toujours si intéressants pour tous ces petits détails. On s'ingénia à conserver les corps des grands personnages et, pour pouvoir les transporter en France, il fallut avoir recours à des procédés orientaux. On les embauma, on enleva les parties qui pouvaient se corrompre rapidement, et on sala les autres en les enveloppant d'essences et d'aromates.

C'est ce que veut dire la chanson de Roland. On plaça le cœur, les entrailles dans des tombeaux :

minus, III, p. 889 aussi Guibert, de Nogent, Gesta Dei. V, 8 p. 755 : *Hierosolymorum praefectus* (*quos barbarica illi lingua Admiravisos vocant.* » *Amiralius.* Petrus Tudebodus *Hut.* XI, 9, p. 82 Balduin, *Hist. N.* III, 29, p. 157. Cf. aussi *Guillaume de Tyr*, VII, 19, p. 305.

En blancs sarcous de marbre sunt enz mis;
E pois, les cors de baruns si unt pris,
En quirs de cerf les treis seignurs unt mis :
Bien sunt lavet de piment et de vin.

Cette coutume, alors toute récente, va se perpétuer, et nous lui devons les deux ou trois tombeaux d'un même grand personnage et surtout des rois de France [1].

1. Les morts étaient, jusqu'aux croisades, ensevelis intacts, le corps était lavé et revêtu ensuite de ses vêtements les plus riches. Quelquefois, il était embaumé, mais la mention de l'embaumement avant le XIIe siècle est fort rare. On plaçait des plantes aromatiques, des vases avec des essences pendant l'exposition du défunt. Ce n'est qu'à partir du commencement du XIIe siècle que nous trouvons des changements dus à l'influence orientale. Les Byzantins, les Arabes pratiquaient depuis longtemps l'embaumement, rendu nécessaire par les chaleurs très élevées de leur pays. On conservait même le corps en le mettant dans du sel, coutume que nous voyons transportée en Occident. Oderic Vital, *HN*, VII, 7, p. 187 : « *Quo defuncto, Normanni corpus ejus salierunt et cum pace reditum in patriam suam ab imperatore petierunt.* » Cf. aussi les prescriptions données par Baudoin en 1118. Dans Albert d'Aix, XII, 27, p. 707. *Statim cum mortuus fuero, precor ut alvum meam ferro aperientes, interiora mea tolla-*

En la citet nen ad remes paien
Ne seit ocis, o devient chrestiens (101-2).

L'influence de la croisade se fait encore jour dans le massacre de Cordres, on reconnaît les

tis, corpus vero, sale et aromatibus conditum, corio aut tapetibus involvatis et sic ad catholicas exsequias Jherusalem juxta sepulcrum fratris mei referatur et sepeliatur. C'était toujours l'usage lorsqu'on transportait le corps dans une ville assez éloignée. Albert d'Aix, XII, 28, p. 708 : *Secta est alvus illius, viscera exposita et sepulta, corpus vero salsum interius et exterius, in oculis, ore, naribus et auribus, aromatibus quoque ac balsamo conditum, corio consutum et tapetibus involutum, equis impositum ac firmiter alligatum est.* On se bornait souvent à placer des essences autour du corps du défunt. Oderic Vital, IX, 12, p. 575. *Singultuosus ergo exercitus exequias ejus celebraverunt et aromatibus conditum corpus in ecclesia Sancti Petri apostoli sepelierunt* : Henri Ier, roi d'Angleterre, me paraît être le premier dont le corps ait été embaumé avec du sel. Cf. Oderic Vital, XIII, note de la page 51. Celui de Guillaume le Conquérant n'était pas embaumé, *ibidem*, VII, 15, p. 254. Pas même celui de Louis VI, cf. Suger, op. 32, p. 148. Le premier embaumement par le sel serait celui de Bernard, moine. Cf. Oderic Vital, VIII, 28, p. 453 : *Inde Bernardus, Uticensis cœnobita cadaver illius salitum et corio boum optime consutum, in Normanniam conduxerunt.* Oderic Vital place la mort de ce Ber-

procédés des croisés, ces pillages épouvantables, ces massacres en masse, cette contrainte à se faire chrétien. Les témoignages abondent pour montrer que le jongleur a subi cette conception autrefois usitée mais en ce moment toute récente [1].

nard en 1093, mais il indique une coutume de son temps. La mention du cerf, animal royal, dont la peau servait à envelopper le corps du défunt, du grand dignitaire, indique pour moi une date assez récente du poème.

1. Le carnage était terrible. Cf. Baudry, II, 22, p. 57; III, 26, p. 56; 23 p. 82; IV 11, p. 99. On tuait sans pitié, le sang coulait à travers les rues des cités. V. Baudry, IV, 20, p. 109, pour Jérusalem. C'est bien ce que veulent exprimer les vers de la chanson. On multiplierait aisément les textes relatant ces tueries en masse. Les conversions étaient relativement rares, car les croisés ne laissaient par le temps à cette tourbe de se convertir. Quelques exceptions pour les chefs, pour les femmes des grands fonctionnaires, cf. Robert d'Aix IX, 18, p. 875, *qui sponte sua factus est christianus, et in baptismate vocatus est Boamundus*. Cf. Baudry, 46, p. 173. *Princeps Antiochenus fit christianus*. Quelquefois les gouverneurs des villes se faisaient chrétiens et livraient les tours : Robert, V, 8, p. 797; VII, 24, p. 840. *Praecepit enim comes ut omnes vincularentur et qui in Christum, salvatorem credere*

Tous ces arguments m'obligent donc à considérer la chanson de Roland comme une œuvre du XIIe siècle. Elle n'a pu être écrite qu'après la première croisade et je suis persuadé qu'elle naquit sous l'influence de la littérature, qu'elle fut patiemment composée par un clerc, Turold. Je ne sais pourquoi, lorsque j'étudiais cette chanson, bien des vers me rappelaient la lecture de l'œuvre de Baudry, son *Historia Jerosolimata!* Je croirais volontiers que cette histoire a exercé sur notre poète une très grande influence. Mais, ce n'est qu'une hypothèse, car s'il y a identité au point de vue du patriotisme, si les Francs sont là aussi la race primordiale, combattant sous le regard de Dieu et, de l'avis même des Grecs et des Sarrasins, la nation invincible, il a pu se faire néanmoins que la chevauchée victorieuse à travers l'Orient ait enorgueilli au même titre les cœurs fiers des poètes francs.

Nous avons donc, d'après ce que je viens de dire, *un terminus a quo;* la chanson ne peut pas être antérieure à 1100, mais cela ne saurait

nollent, decollarentur. Nullus ex tanta multitudine reservatus est, nisi qui sponte Christo confidens baptizatus est. N'est-ce pas la traduction de ceci qui est dans les vers de la chanson.

suffire, il faut chercher, si c'est possible, la date approximative de sa rédaction. Certes, si nous n'avions pas un terme final, qui est le moment précis où Conrad la traduit en latin, si les caractères de la langue n'excluaient la date de 1140-1150, je me serais prononcé pour celle-ci, qui est, d'ailleurs, l'époque à laquelle remonte le manuscrit d'Oxford. Les hauberts sarrazinois, les descriptions des armes, le bliaut que dépasse la cotte de mailles, le casque à nasal, le soin avec lequel on a indiqué le fini de ces armes, preuve sans conteste d'une main d'œuvre déjà savante, me feraient croire au deuxième tiers du XIIe siècle. Mais j'ai dû voir si je ne trouvais aucun texte latin qui pût me permettre d'assigner une date qui ne soit pas en contradiction avec ce que l'histoire nous apprend.

Consultons encore la chanson de Roland :

Plus qu'arbaleste ne poet traire un quarrel.

L'arbalète était-elle employée comme arme de jet au XIe siècle [1]? Je ne le crois pas. Certes,

1. Pour l'arbalète que nous trouvons comme arme manuelle dans Vegèce, les textes sont fort douteux, car les écrivains confondent bien souvent les machines appelées *balistæ* d'origine antique et les arbalètes proprement dites. Les premières men-

je connais les quelques textes qu'on invoquera pour prouver son emploi, mais je pense qu'on a confondu la baliste, qui sert comme une sorte de fronde, avec l'arbalète, arme de jet portée,

tions se rouvent dans Richer, II, c. 92. *Ludovicus rex* (947) *cum exercitu de Belgica ducis terram ingreditur. Primum vero urbem Silletum adit... utrimque quamplurimi sauciantur. Belgæ vero, quia ab urbanis nimium arcobalistis impetebantur, resistere quiescunt... unde et regio jussu, ab ea urbe discedunt, non solum ob arcobalistarum impetum verum etiam ob turrium firmamentum.* Je ne crois pas qu'il s'agisse dans ce cas de *l'arme manuelle des troupes légères*, je vois au contraire des machines destinées à lancer des pierres. Faut-il voir de véritables arbalétriers parmi les archers de Lothaire (985). Richer, III, 104. *Primo impetus sagittarii contra hostes ordinati sunt, missaeque sagittæ et arcobalistæ cum aliis missilibus tam densæ in aere discurrebant ut a nubibus dilabi terraque exsurgere viderentur.* Je ne saurais être aussi affirmatif. Toujours est-il que nous savons que les Francs se servaient d'un arc très dangereux, décrit avec soin par Anne Comnène. La fille de l'empereur Alexis n'indique pas quelles sont les troupes qui l'utilisent et nous savons qu'on désignait sous le nom de *Francs*, tous les peuples réunis à Constantinople. Voici la description de cet instrument; on peut voir que ce n'est pas une arme manuelle, semblable

commé l'arc, par les soldats à pied. Les Orientaux se servaient-ils, comme on l'a prétendu, de cette arme? Je ne le crois pas non plus. J'ai lu avec soin tous les textes et j'ai remar-

à celle qu'auront plus tard les troupes légères. C'est un arc d'une fabrication inconnue aux Grecs et à l'usage des barbares. « Celui qui s'en sert se couche à la renverse et, appuyant les deux pieds sur le même cercle, il tire la corde avec les deux mains. Au milieu de cette corde, il y a un tuyau en forme de demi cylindre de la grosseur d'un trait. On met dedans des traits fort courts et garnis de fer. Lorsqu'on lâche la corde, le trait part du tuyau avec une impétuosité contre laquelle il n'y a rien qui soit à l'épreuve ». On le voit, ce n'est pas tout à fait le système de l'arbalète et la position du tireur n'est pa la même. Les textes des écrivains de la première croisade ne fournissent que des renseignements très peu utiles à cause de leur briéveté. Ce qu'on peut dire, toutefois, c'est que l'arbalète ne fut pas une arme orientale. On voit, au contraire, que les Turcs ne s'en servent pas, et si les écrivains nous disent que les croisés sont tout étonnés de la tactique agressive des Turcs, c'est surtout du combat à l'arc dont il s'agit. Les Turcs étaient, en effet, de terribles et vaillants archers. L'arc est leur arme préférée, ils combattent très rarement à l'épée. Les chefs occidentaux se servent, au contraire, quelquefois de l'arbalète ou de l'arc baléare. Je ne saurais donner une des-

qué que ce sont les Occidentaux qui se servent de l'arc baléare, mais encore à l'état d'exception. La remarque de Anne Comnène peut faire croire à l'origine occidentale de cette arme, je

cription de cette arme. Cf. des Turcs avec l'arc, Albert d'Aix. H J. I, 20, p. 287, 288; II, 13, p. 308; ils sont fort habiles à lancer des flèches presque toujours empoisonnées. Foucher de Chartres, H. J., IX, p. 332; Raymond d'Aguilers, *H. F.* v. p. 244. *Turci vero insoliti. agere bellum gladiis.* Albert d'Aix, XI, 42, p. 684. Ils portent cependant le casque, un écu et une cuirasse. Je crois qu'il faut traduire *lorica* par cotes de mailles. Les écrivains arabes que j'ai lus indiquent très souvent des marchands de cuirasses. Il se faisait en Orient un très grand commerce de ces armures. Les Turcs avaient une manière toute particulière de combattre avec l'arc. Leur tactique fut nuisible aux armées chrétiennes. Cf. Albert d'Aix, IV, 8, p. 33. Oderic Vital, IX, 10, p. 551. Robert, VI, 4, p. 806. Balduinus, III, p. 147; Gesta Tancredi, XXVI, p. 624. Raymond d'Aguilers H. F. 5, p. 243. « *Quoniam Turci non lanceis vel gladiis bellum conferre parati sed sagittis eminus : juxta metuendi, dum fugiunt et dum insequuntur.* Leur tactique consistait donc à se battre à distance et à éviter avec les chrétiens le redoutable corps-à-corps; cf. Robert, III, 9, p. 760. *Turcorum quippe consuetudo est ut, tractis sagittis, retro confugiant, et dum fugiunt, adversum vulnus se inse-*

dis occidentale, car je ne sais qui l'a pu inventer. Mes recherches, si minutieuses qu'elles aient été, ne m'ont donné rien de précis, car tantôt par *arcubalistæ* il faut voir des machines

quentibus infligant, elle était inconnue aux croisés; cf. Guillaume de Tyr, III, 4, p. 151. *Nostri autem quibus hoc pugnæ genus erat incognitum, eoque minus tolerabile quo et minus usu compertum, videntes quod equi eorum sine remedio deficerent*. Cf. Baldinus, Hist., IV, III, 19, p. 149 : les croisés prennent peur et tournent le dos. Il ne faut donc pas voir l'arbalète comme une arme turque. C'est le contraire qui est vrai. Mais je ne saurais affirmer non plus que l'arc baléare soit l'arbalète. C'est toujours un croisé qui s'en sert : *ferrentes arcus baleari*. Cf. Albert d'Aix, XII, 6, p. 692 ; IX 20, p. 602 ; Guillaume de Tyr, III, 9, p. 112, *Dominus Godefridus sumpta balista* : « Il prist en sa main une forte arbalète. » Certains historiens ne mentionnent pas cette arme. Albert d'Aix XI, 32, p. 678. *Viri* avec l'arc baléare. Nous avons des passages détaillés, mais fort douteux. Baudry, H. J., III, 25, p. 85, *balistarii et sagittarii spicula dirigebant*. Il en est de même dans Suger, vit Z. VI, 25 p. 100 *balistariorum et sagittariorum repulsione*. Je crois cependant qu'il faut traduire par arbalétriers, car, p. 133, le sens n'est pas douteux : *balistarii quadro*, c'est le quarrel de la chanson, *in assultu promptissimus oculo est privatus*. Mais Oderic Vital emploie *balistarii* dans le sens de

de guerre, semblables à des frondes qui lancent soit des pierres, soit des têtes ennemies, soit des torches enflammées, tantôt des arcs décrits par la fille de l'empereur Alexis.

Mais je ferai remarquer que si cette arme ne peut nous donner une date approximative, la comparaison que le poète fait de l'arbalète nous prouve déjà un usage fréquent.

Mais poursuivons notre enquête :

Od vos caables avez fruisiet ses murs,
Ses cités arses et ses humes vencuz (237-8).

Ces grandes machines à lancer des pierres, mentionnées par la chanson, nous reportent déjà vers 1120-1125. Sont-elles dues aux Arabes ou

fondeurs. Cependant les textes mentionnent de plus en plus l'usage de l'arbalète qui avait été défendu, dès 1139, par le concile de Latran. Labbe. *Concilium Later*, X, p. 1009. Il semble qu'on ne tint pas compte de cette défense, Roger Hoveden H. 26 p. 300. Mathieu Paris, Hist. nat. II, p. 97. Guillaume le Breton dit toutefois que les Francs avaient perdu l'usage de cette arme, qu'utilisa Philippe-Auguste. On le voit, rien de plus difficile que l'histoire de cette arme. Il n'en est pas moins vrai que l'emploi du mot arbalète comme terme de comparaison prouve que cette arme était à l'époque de Roland déjà très usitée. Ce qui nous conduirait au temps de Suger.

sont-elles nées de la nécessité dans laquelle étaient les Francs d'innover dans l'art de la guerre? Je ne saurais l'affirmer, car les écrivains des croisades nous disent qu'il fallait être fort habile et fort inventif, pour résister à l'agression ou pour triompher de la résistance des Turcs, qui disposaient de machines très puissantes. Cette artillerie n'est connue que de Guillaume de Tyr et du chroniqueur breton de Philippe-Auguste, Guillaume. L'emploi de ces mots, déjà acceptés par la langue vulgaire, me prouve que la chanson ne peut dater des premières années du XIIe siècle. Il a fallu encore un laps de temps relativement assez long pour que ces machines fussent connues et copiées en Occident [1].

1. Les historiens latins de la première croisade nous disent que les Occidentaux furent, au point de vue des machines destinées à l'attaque des cités, obligés d'innover ou d'accepter celles plus perfectionnées des indigènes. La tactique se conserva toujours intacte. On attaquait les murs d'une ville, en faisant la tortue, les soldats plaçaient leurs boucliers au-dessus de leurs têtes pour être protégés contre les traits des ennemis et creusaient avec des outils en fer les soubassements des tours de la cité. On construisait le plus souvent de très hautes machines en bois, recouvertes de cuir, qui permet-

Les vers suivants prouvent encore le bien fondé de ma thèse.

2623-4. (Baligant) Mandet sa gent de quarante regnez,
Ses grands drodmunz en ad fait aprester.
2632-3. En sum ces maz e en ces haltes vernes.
Asez i ad carbuncles e lanternes.

Je vois encore l'influence des Orientaux, dont

taient à des archers et à des arbalétriers de faire pleuvoir des traits sur les assiégés, placés sur les chemins de ronde, qui étaient alors obligés de fuir; ils permettaient à ceux qui perforaient les murs d'accomplir plus aisément leur ouvrage. Gilo énumère les machines connues dans la période antérieure aux croisades, *H. J.*, II, 15, p. 739. *Fiunt ballistæ, plumbata, phalarica, talpæ, falces, tela, faces, aries, fundæque minaces, Multa per artifices celsas æquantur ad arces.* Cf. Galter, *Bell. Ant.* III, p. 118; Baldouin, *Hist. N.*, XXII, p. 151; Robert, *H. J.*, I, 3, p. 756 : *Nostri vero pro vita mori minime formidantes, altas circa murosmachinas erigunt, quibus infra se illos qui erant in muris despiciunt.* « Robert, *ibidem*, III, 4, p. 757. On nommait *balistæ*, ces machines à lancer des pierres. Guibert de Nogent, *Gesta Dei*, VI, 23, p. 786; *ibidem*, VI, 5, p. 778; cf. *Epistola Anselmi de Ribodi Mote*, III, p. 865, *ex illis balistarii et sagitarii portam custodiebant.* Cf. Fulcher, III, 32, p. 464. Les assiégeants se défendaient de la même façon. *Cives quippe per muri*

la marine était plus avancée que celle des croisés, et le mot même de *Dromond,* qui était

minas nostros tam sagitis quam spiculis sive lapidibus crebro valde lœdebant et vulnerabant. On construisait de grandes machines appelées « berfredus »; cf. Oderic Vital, XII, 36, p. 449. *Carpentarios berfredum facientes docebat.* Les *arbalistæ* et les *sagittarii* sont toujours les soldats qui sont placés dans ces machines. Petrus Tudebodus, *Hist.*, 3, 8, p. 23. On faisait pleuvoir contre eux des torches enflammées, des pieux en fer, du soufre, de la poix. Cf. Albert d'Aix. H. J. XII, 5, p. 691. On s'ingénia beaucoup à rendre fort solides ces grandes machines. Cf. *ibidem,* XII, 6, p. 692, et *machinæ coriis taurinis, camelinis, equinis, cratibusque vimineis vestitæ, ictus lapidum, palosque ferreos et ignitos illaesæ et immobiles sustinebant.* Les Orientaux en construisaient de terribles Cf. Fulch., *H. J.* III, XVII, p. 450. *Ibidem,* I, 27, p. 358. Des mots nouveaux, qui indiquent aussi des machines nouvelles, apparaissent : « mangonaux. » Guillaume de Tyr, VIII, VI, p. 332 ; cf. Albert d'Aix, II, 30 p. 322 ; cf. *Belfredus.* Oderic Vital, VIII, 18, p. 363. Je n'ai pas trouvé le mot *chadubula* d'où dérivent les machines appelées *Caables* dans la terminologie de la première croisade. Ce n'est que plus tard, dans Guillaume le Breton et dans le traducteur de Guillaume de Tyr VI, 15, qu'on le rencontre. Cf. Du Cange : *Cabulus.*

un grand navire de guerre et que les historiens latins des croisades sont obligés d'expliquer, me ferait croire à une date qui ne peut être antérieure à l'extrême fin du premier tiers du XIIe siècle. Ce vaisseau figure ici à côté du chaland, bateau de transport, et, détail qui a pour moi son prix, ils sont éclairés par des lanternes placées au haut des mâts [1].

1. Il n'est pas douteux que les croisades aient développé la marine des peuples occidentaux, car ce qui avait manqué aux rois carolingiens, c'était surtout une flotte. A côté d'un certain nombre de navires connus, le plus souvent petits, apparaissent alors de grands vaisseaux de guerre dont les noms mêmes trahissent une origine byzantine. Ce sont surtout les Dromonds, *naves immanissimae quas appellant dromones*. Cf. Albert d'Aix, X, 15, p 639 et IX, 23, p. 604 : *naves duae, quarum altera minor, quam vocant galidam, et altera major, quam vocant dromonem, ex improviso cum christianorum cœtu advectæ sunt, ut adorarent in Jherusalem;* ils étaient souvent peints « *naves autem, quæ coloribus variis picturatæ erant;* cf. Foucher, *H. J.,* III, 15, p. 449. On y plaçait des hommes armés et des chevaux, *in quibus ter quina hominum armatorum millia tam de Veneticis quam peregrinis sibi adjunctis inerant.* » Cf. Albert d'Aix, IX, 9, p. 595 : « *illi in galidis naves rostratæ, vulgo galeæ viginti et carinis tredecim, quas vulgo appellant cazh.* » On fait trois

N'avons-nous pas enfin une preuve moins vague ? J'ai cherché avec soin l'explication du vers 1260 :

Munjoie escriet pur le camp retenir.

Ce cri de guerre revient souvent dans la chanson de Roland. Les auteurs avant les croisades

distinctions dans la description des navires. La *bucca*, vaisseau à trois voiles, la galère (*galiones*) qui a des rames; le dromond, qui possède aussi trois voiles, les *naves onerarii*, c'est-à-dire les navires de transport; les *trirèmes* qui possèdent trois rangs de rames, *aliæ rostratæ*, *aliæ onerariæ*, *aliæ vero triremes erant*. Les petites barques, *barcae*, bateau plat, sont très souvent nommées, cf. Cafarus Genuensis, IX, p. 56, 57, 59, 60, 61; Albert d'Aix, IX, 9, p. 595 ; IX, 27, p. 676, p. 675, 697, *carabi*, *naves parvæ*. *Cafarus*, XX, II, p. 69; Fulcher, *H. J.*, III, 14, p. 449. Cf. Albert d'Aix, XII, 14, p. 697. Ils portaient aussi des étendards. La chanson de Roland connaît les différents bateaux employés pendant la première moitié du XII[e] siècle :

v. 2467. Il n'iad barge ne drodmund ne caland.
v. 2625. Eschiez e barges e galies e nefs.

Cf. pour les lanternes au-dessus des mâts :

v. 2632-3. En sum ces maz e en cez haltes vernes.
Asez i ad carbuncles e lanternes,
Asez i ad lanternes e carbuncles.
v. 2643-4. Tute la noit mult grant clartet lur dunent.

ne le signalent pas. Ils emploient *signum* pour drapeau ; mais les différents écrivains qui ont parlé des croisades disent que les musulmans poussaient de grands cris que les Occidentaux ne comprenaient pas. Nul doute pour moi que cette habitude soit née en Orient. On voit que les Francs prirent bien vite cet usage et j'ai relevé avec soin tous les *cris* de guerre qui furent poussés pendant la première croisade. Il y eut bien des *cris* particuliers, mais jamais celui de *Monjoie*[1]. Des Français, c'est-à-dire des *Fran-*

1. Après avoir lu avec soin les sources latines antérieures à la première croisade, je crois pouvoir affirmer que nous ne rencontrons pas l'usage de pousser des cris au moment du combat. Le « signum » ne signifie pas, dans cette période, le cri de guerre, mais le gonfanon, la bannière, et il est à remarquer que *Munjoie* dans Roland a les deux significations. Comp. par exemple v. 1234 et 3465. Aussi les premiers chroniqueurs des croisades se montrent tout à fait étonnés de cette coutume. Cf. Pierre Tudebode, III, 2, p. 25 : *Turci cœperunt stridere et, garrire, ac clamare, excelso clamore, dicentes diabolicum sonum nescio quomodo in extranea lingua;* cf. V, 10, p. 43. *Clamor vero eorum resonabat ad cœlum*. Cf. aussi p. 55. « *Clamantes videlicet atque stridentes multo clamore atque dicentes nescio quid diabolicum in barbara lingua.* » Cf. Guibert de

cigeni, faisaient cependant partie de l'expédition. J'ai dû faire des recherches dans la littérature du XIIe siècle et j'ai pu trouver dans Oderic Vital qu'en 1119 les Français, alors en lutte

Nogent (Migne), *P. L.* III, v, p. 723. *Et bellicum, quod consueverant, signum terrificiis suæ linguæ vocibus inclamare*. Albert d'Aix, XI, 46, p. 686. *Signo et vociferatione gentilium audita*. Les latins acceptèrent cet usage et adoptèrent *des cris* qui indiquent par cela même leur usage récent. Aucun historien des croisades ne nous donne celui de Monjoie. Cf. Fulcher, III, XII, p. 392. *Adjuva Deus*, *exclamantes*, 27, p. 359; III, 46, p. 475, 42, p. 472. Raymond d'Aguilers, VI, p. 258. *Et sit signum clamoris vestri : Deus adjuva*, cf. XV, p. 275. *Tandem exclamavimus signum solitum in necessitatibus nostris. Deus adjuva*. Robert, H., I, 2, p. 729; Foucher, « *Adjuva Deus* ». H., III, 46, p. 375; 42, p. 472. Cf. Oderic Vital, X, 22, p. 146. *Illi vero jam acriter pugnantes invenerunt et signum Normannorum « Deus adjuva » fiducialiter vociferati sunt*. Ce *Deus adiuva* est bien le « Deus aït » des écrits français, et déjà Roland en use dans la détresse; voyez v. 1865 : *aït vus Deus*... et comp. 2546 : *E Franceis crient : Carlemagne, aidez!* Mais ce n'est pas tout. On lit dans les *Gesta Tancredi*, 26, p. 625 : *Deus vult*; ailleurs on trouve aussi le nom du duché ou du comté. *Ibidem*, 22, p. 622 : *verticem nudat*, *Normanniam exclamat*. Cf. Petrus Tudebodus, *H*.. III,

avec les Anglais, poussaient en allant au combat le cri de guerre que Oderic Vital traduit par *Meum Gaudium* conformément à la vieille orthographe étymologique *munjoie* qui est celle du manuscrit d'Oxford. Mais, ce qui est digne de

1, 715. *Deus hoc vult, simul omnes una voce conclamavit.* Guibert de Nogent, *l. c.*, I, 5, p. 752 : *Franci proprium cœperunt cum multo inclamare jubilo signum* : *Deus id vult;* cf. Foucher de Chartres, XVIII, p. 343. *Deus hoc vult, erat signum exclamationis nostrae.* Cf. Raymond d'Aguilers, *H. F.*, II, p. 237. *Acclamata Tolosa, quod erat signum clamoris comiti, discessimus.* On le voit, nulle part nous ne trouvons le cri de Monjoie poussé par les croisés. Il n'appartient pas à cette époque, et je n'ai pu le rencontrer dans aucune source écrite antérieure à la croisade. Ce n'est qu'en 1119 que ce cri de guerre est mentionné par Oderic Vital, *H. N.*, XII, 12, p. 341. Louis, roi des Français, fait la guerre au roi d'Angleterre ; « *Latitantes vero sub stramine subito proruperunt et Regale, signum anglorum, cum plebe vociferantes ad munitionem cucurrerunt; sed ingressi, Meum gaudium, quod Francorum signum est, versa vice clamaverant.* » Ce cri de guerre devait être nouveau, pour que Oderic Vital prit soin de le relater. Il est attesté ensuite par d'autres historiens latins de la même époque, notamment par Wace dans son roman de Rou. Pour moi, ce cri de guerre ne saurait remonter au-delà des vingt premières

remarque, c'est que notre auteur ne le mentionne pas auparavant. Il enregistre ce cri de guerre, preuve qu'il était encore une nouveauté et il l'était pour l'auteur du *Roland* dont on n'a pas assez pesé les mots. Aux vers 3093-5, on lit, en effet :

Gofreid d'Anjou portet l'orie flambe.
Saint Pierre fut, si avait nom Romaine,
Mais de Munjoie iloec out pris eschange.

Il est bien évident que ceci se rapporte non au temps de Charlemagne, sur lequel le poète ne savait rien de tel, mais à son propre temps, or c'est vers 1120 qu'est employé pour la première fois, dans Oderic Vital, le fameux cri et on peut faire coïncider les deux constatations, malgré certaines différences de forme.

J'indique aussi des vers intéressants relatifs à l'ornementation de l'écu :

3090. Escuz unt genz de multes conoisances
3866. En lur cols pendent leur escuz de quartiers.

années du XII° siècle. Déjà cette étymologie de *meum gaudium* (*mon joi*; (comp. provençal *joi* resté masculin), au lieu de *mons gaudii* que propose M. Sepet et que repoussent d'autres savants, est donc dans Oderic Vital. Son texte, qu'aucun historien n'avait remarqué, sauf erreur de ma part, est fort précieux, car il peut nous fournir une date approximative de la naissance de ce cri.

Ces vers prouveraient déjà l'âge relativement récent de la chanson, comme aussi l'étendard de l'amiral de Babylone [1].

1. Les étendards étaient tout à fait différents des bannières ou des gonfanons. Ils se composaient d'un bâton assez long, surmonté au haut d'une figure ou d'un ornement. Je n'ai pas rencontré pendant la période franque de semblables étendards. Ce sont les *vexilla*, bannières ou gonfanons, qui étaient usités en Occident. Je crois aussi que si le mot n'est pas oriental, l'objet est d'importation méridionale. Pierre Tudebodus, *Hist.* XVI, 7, p. 116, s'exprime ainsi, *unus nostrorum accepit stantarum Amiravissi, desuper quod erat aureum pomum, hasta vero tota cooperta argento, quod stantarum apud nos dicitur vexillum.* Cf. Robert, IX, 23, p. 879. Ce sont les grands personnages qui ont ces étendards : *Standarum emiri Babyloniæ.* Tudebodus *H. J.* p. 116, pp. 162-163 « *Standarz* », Foucher, p. 451; Raymond d'Aguilers, p. 306 « *Stantarum* », cf. Tudeb. 16, p. 116. Albert d'Aix, p. 306. *Cernens Admiralii standarum habentem.* Signum est un drapeau. Cf. Baudry, *H. J.*, III, 18, p. 78, IV, 14, p. 102. D'autres disent au contraire qu'ils appellent ces sortes de figures, étendards, Fulcher de Chartres, III, 18 p. 451. *Tria nempe vexilla pretiosissima, quæ standarz nominavimus, ab eis excusserunt* cf. Balduinus *H. N.* III, 80, p. 184. *Tria quoque vexilla pretiosissima, quæ standart nominamus.* Albert d'Aix, VI, 50, p. 497.

v. 3265. Li amiralz mult par est riches hum,
De devant sei fait porter sun dragon.

Ainsi donc, à l'aide de toutes ces recherches, j'arrive à cette conclusion que la Chanson de Roland est sûrement postérieure à la première croisade, et à cause même de sa traduction latine *et pour cela seul*, je crois qu'on peut placer sa naissance entre 1110-1140. Je choisirai donc la date de 1125-1127, puisque Conrad l'a traduite aussitôt qu'elle fut connue en Allemagne (1130-1140). C'est ce que nous expliquent le costume de guerre décrit par le jongleur, les belles armes vantées par lui, les ornements individuels peints sur les boucliers, enfin les *connaissances* brodées sur les gonfanons.

Hac in fuga et contritione gentilium ac christianorum victoria, longissima hasta, argento operta per totum, quod vocant Standart et quod signum regis Babyloniæ exercitui præferebatur. Les Occidentaux acceptèrent ces sortes d'étendards et nous voyons que même les poètes disent que Harold en avait un à la bataille d'Hastings.





II

La nef de la cathédrale de Bayeux.

On peut se demander, quand on visite l'église de Bayeux, si la tapisserie avait été faite pour être placée, comme le dit l'inventaire de 1476, sur le mur de la nef. Après examen, on voit bien vite que ces murs se prêtaient difficilement à une telle décoration : cette bande étroite n'aurait fait que masquer des médaillons sculptés. Ce n'est que longtemps après que le clergé n'a pas craint, de dérober, lors des fêtes, aux yeux des fidèles des bas reliefs déjà si anciens et de poser sur des archivoltes très décorées cette longue toile, qui devait à juste titre faire l'admiration des humbles.

Les archéologues, qui affirmaient que cette tapisserie ornait les murs de la nef, avaient cru que cette partie de l'église appartenait à l'ancien édifice construit vers 1070 par l'évêque Odon. Mais, une analyse même sommaire

prouve encore une fois que la nef de l'église de Bayeux ne s'aurait appartenir au xi[e] siècle. Je ne puis étudier en détails cette construction, j'attire néanmoins l'attention des archéologues sur la forme des piliers cantonnés de demi-colonnes, sur la décoration des chapiteaux à crochets, secs et sans grâce. Quelques-uns même sont modernes. A dire vrai, la nef de cette église ne saurait remonter aux dernières années du xi[e] siècle, elle a été construite vers le dernier tiers du xii[e] siècle.

Que savons-nous, en effet, sur la cathédrale de Bayeux. Avons-nous quelques témoignages écrits? Ils ne sont pas nombreux, mais d'une très grande importance. Nous allons les présenter dans l'ordre chronologique. L'église de Bayeux avait été construite tout d'abord en 1070 par l'évêque Odon, mais ce monument fut brûlé par le roi d'Angleterre, Henri I[er] en 1106. Wace nous apprend que les soldats de ce roi incendièrent les églises de la cité, qu'ils pillèrent le trésor de la cathédrale qui fut bientôt dissipé. L'auteur du Roman de Rou a soin de nous dire que le même roi, quelques années après, releva de ses ruines cette église déjà célèbre. Les archéologues, comme l'abbé de la Rue, croyaient que l'incendie avait épargné la nef de cette cathédrale et que les constructions

d'Henri Ier avaient compris le chœur, le transept, la façade principale de l'église. Nous avons vu qu'on ne saurait même attribuer cette nef au premier tiers du XIIe siècle.

Nous savons, du reste, que l'église bâtie par Henri Ier fut encore la proie des flammes. Elle fut détruite en 1160 sous l'épiscopat de Philippe d'Harcourt. Ce digne prélat dépensa des sommes considérables pour reconstruire vers 1160 la cathédrale, mais il mourut sans avoir vu son œuvre terminée. Son successeur Henri de Beaumont continua les travaux; mais, après avoir dépensé des sommes non moins élevées, il se vit obligé de recourir à la piété des fidèles de Bayeux. L'abbé de la Rue cite un mandement par lequel il rétablit une confrérie jadis créée pour élever l'édifice de la cathédrale alors détruite. Il demande « à chacun des fidèles qui voudront en faire partie de fournir chaque année, pendant cinq ans, la somme de six deniers de monnaie d'Anjou pour réédifier le temple et y ajouter de nouveaux bâtiments ». On travaillait encore à la construction de la cathédrale en 1250, car nous avons deux bulles d'Innocent VI, des années 1243 et 1254, qui accordent des secours spirituels aux fidèles qui offriraient de l'argent à l'évêque pour terminer l'église. La nef n'appartient donc pas à la construction

de Henri Ier, mais aux travaux exécutés par Henri de Beaumont, car je ne saurais considérer les médaillons qui ornent les murs de la nef comme des œuvres de 1160. C'est vers le dernier tiers du XIIe siècle qu'ils ont été sculptés. Une étude rapide de ces bas-reliefs va nous convaincre. Ils peuvent se diviser en deux catégories : les uns sont décorés d'animaux fantastiques, bêtes entrelacées de feuillages, monstres affrontés dont les extrémités se terminent en rubans perlés, griffons ailés, aux pattes fines et menues. Placés plus bas, à la fin de la retombée des archivoltes, décorés avec beaucoup de soin, sont des mascarons, têtes d'animaux, ou de personnages.

J'attire surtout l'attention sur celui qui est formé de deux personnages, aux cheveux courts partagés au milieu du front. Les yeux de ces figures sont à l'antique, leur bouche est forte, leurs lèvres épaisses. Il faut avouer que ces œuvres indiquent une main peu habile, des artistes de deuxième ordre, qui ne savent pas encore les procédés de la ronde bosse. Les animaux, les feuillages prouvent au contraire une plus grande habileté. et ce travail minutieux, mais toujours sec, sans souplesse, avait pu faire croire à une œuvre très ancienne. Courajod me disait souvent que ces bas-reliefs indi-

quaient des influences indoues, mais je les ai vainement cherchées à Bayeux. Les sculpteurs normands ont traduit à leur manière les motifs décoratifs usités dans les autres provinces.

Trois bas-reliefs qui représentent des personnages nous prouvent qu'ils sont dus à des artistes du dernier tiers du XIIe siècle. Le premier représente un jongleur. Il fait exécuter des tours d'adresse à un chien savant qui se tient sur une colonne. On voit qu'il lui ordonne par le geste de rester debout sur les deux pattes de derrière.

Le vêtement de ce personnage est la tunique courte plissée en bas, maintenue par une ceinture très ornée. Sa cotte est un peu échancrée autour du cou. C'est bien le costume du milieu du XIIe siècle. La colonne sur laquelle repose le chien est à remarquer à cause de son tailloir aux fines moulures et de son chapiteau à feuillages formant crochets.

Les deux autres médaillons représentent deux prélats. Les vêtements sacerdotaux dont ils sont revêtus, les mitres, les crosses aux volutes très fines appartiennent bien au dernier tiers du XIIe siècle. La mitre en triangle est portée par le même prélat. Le second tient à la main une crosse à feuillages bien caractéristiques. Je crois voir dans ce bas-relief les deux

évêques qui ont construit l'église, l'un est Philippe d'Harcourt, l'autre Henri de Beaumont. Je ne pense pas qu'on ait, à une date aussi éloignée, réprésenté l'évêque Odon, le fondateur de l'église.

L'artiste qui a sculpté ces trois bas-reliefs a fait preuve d'un très grand réalisme; il a copié très fidèlement les objets, témoin le collier du chien muni de sa chaîne, la crosse aux volutes assez fortes, au nœud très accentué.

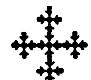
J'avais cru tout d'abord qu'on avait fait servir ces bas-reliefs à la décoration de l'édifice, mais l'analyse de tous les détails de ces sculptures, le costume des prélats, le dessin des accessoires m'autorisent à dire qu'ils appartiennent bien au dernier tiers du XIIe siècle.

C'est vraiment avec une trop grande facilité qu'on a reculé l'âge de ces constructions. Et devant des affirmations si osées, ne sommes-nous pas en droit de demander à tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'architecture en Normandie, quels sont les monuments qu'ils pourraient indiquer comme des œuvres du XIe siècle?

La tapisserie de Bayeux a donc été faite à peu près à la même époque que la nef de la cathédrale et je ne crois pas qu'elle ait servi à son ornementation. Je pense au contraire qu'elle

aura décoré quelque chambre d'un palais ou la grande salle d'un château. Elle devait se profiler sur les murs nus d'un vaste appartement, comme cette broderie qui ornait la chambre d'Adèle, la fille de Guillaume, le premier roi normand d'Angleterre.

Paris, 1898-1902.





INDEX ALPHABÉTIQUE

TABLE DES MATIÈRES



LE PUY-EN-VELAY



IMPRIMERIE RÉGIS MARCHESSOU

XIV. *L'Histoire du travail en Gaule à l'Exposition de 1889*, par Salomon Reinach, de l'Institut in-18, avec 5 planches 3 50

XV. *Histoire du Département de la Sculpture moderne au Musée du Louvre*, par Louis Courajod, in-18. 3 50

XVI. *Les Monnaies grecques*, par Adrien Blanchet, in-18, 12 planches. 3 50

XVII. *L'Evolution de l'architecture en France*, par Raoul Rosières, in-18. . . . . 3 50

XVIII. *La Céramique japonaise*, par Ouéda Tokounosouké, avec une préface par E. Deshayes, in-18. . . . 3 50

XIX. *Les Monnaies romaines*, par Adrien Blanchet, in-18, 12 planches . . . . 5 »

XX. *Jean Perréal dit Jean de Paris*, par R. de Maulde la Clavière, in-18, 18 planches 3 50

XXI. *Pic de La Mirandole en France*, par L. Dorez et L. Thuasne, in-18 . . . , ... 3 50

XXII. *Les collections de monnaies anciennes*, leur utilité scientifique, par Ernest Babelon, de l'Institut, in-18, illustré 3 50

XXIII. *La Polychromie dans la sculpture grecque*, par Maxime Collignon, membre de l'Institut, in-18 . 5 »

XXIV. *Guide pratique de l'Antiquaire*, par Adrien Blanchet et Fr. de Villenoisy, in-18. . . . . . . 5 »

XXV. *Le Temple Grec*. Histoire sommaire de ses origines et de son développement jusqu'au ve siècle avant Jésus-Christ, par Henri Lechat, in-18. . . . . 5 »

XXVI. *La Tapisserie de Bayeux*. Étude archéologique et critique, par A. Marignan. In-18. . . . . 5 »

